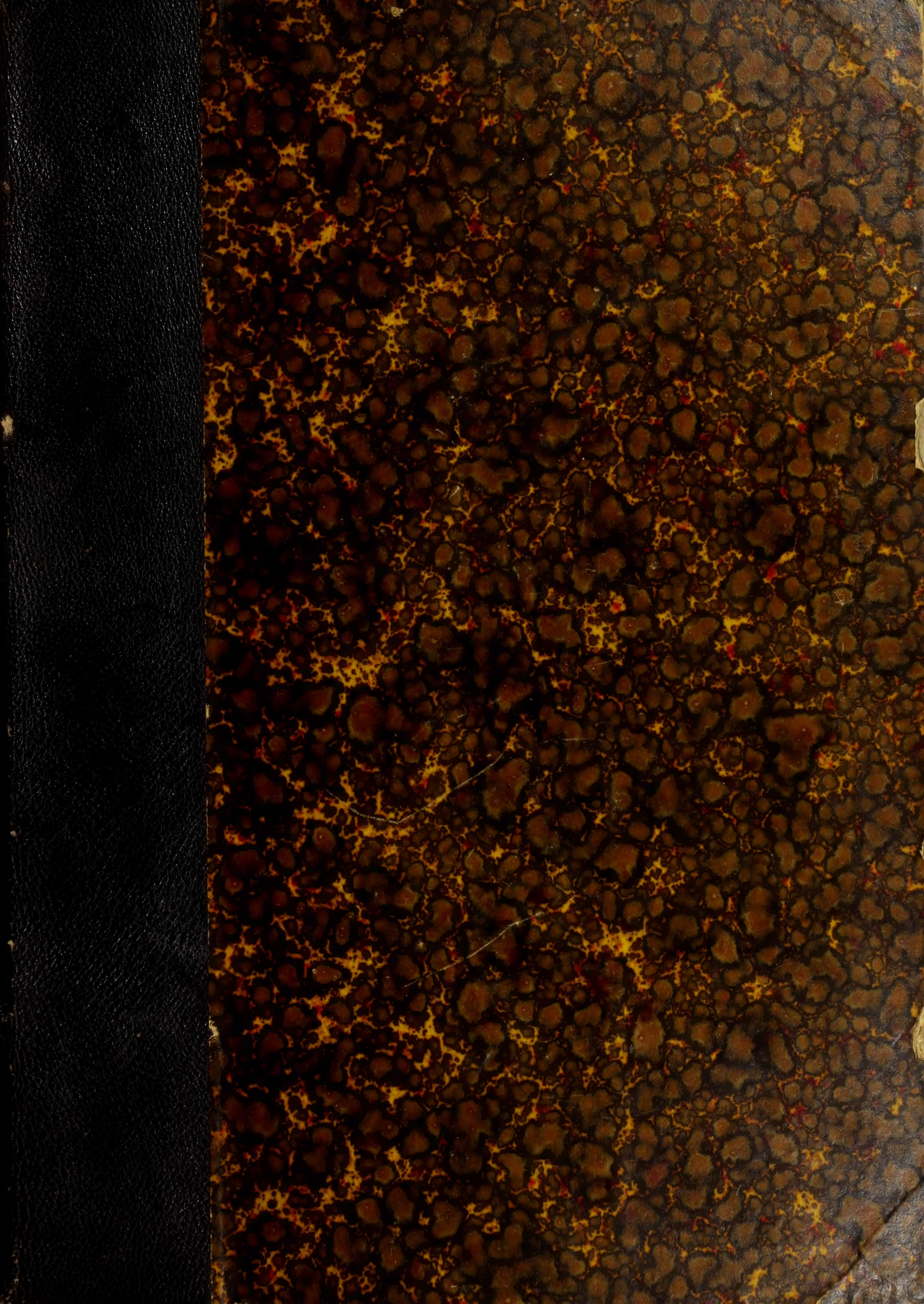
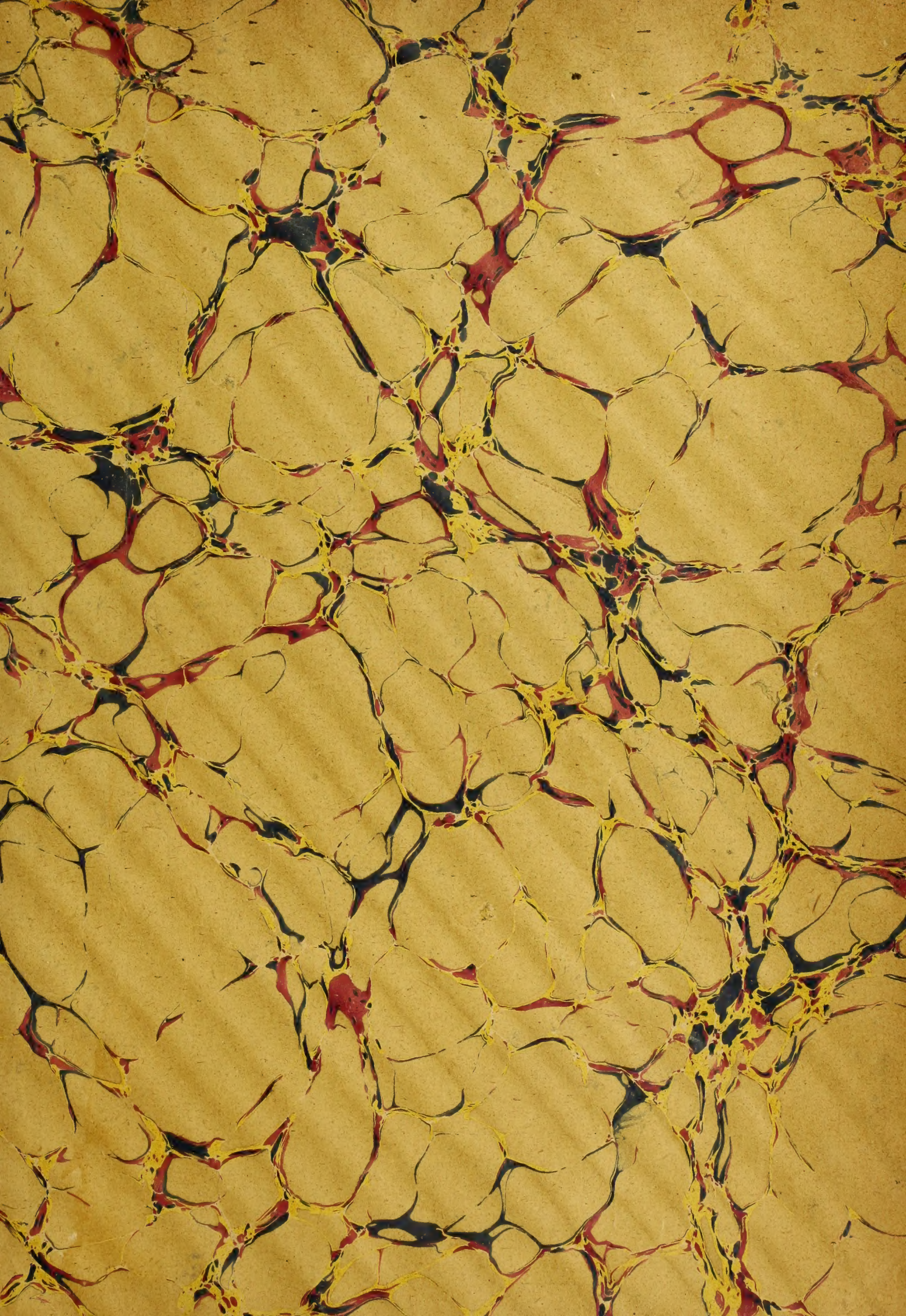






ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DU THÉATRE

DU MÊME AUTEUR

Deux Éventails du Musée du Louvre. In-8°. Paris, Morgan et Fatout, 1882.

Le Musée rétrospectif du métal. Grand in-8°. Paris, Quantin, 1883.

Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe. Grand in-4°. Paris, Lahure, 1883.

L'Imprimerie et la Reliure. Grand in-4°, avec planches. Paris, A. Quantin, 1883.

Testament du roi Jean le Bon et Inventaire de ses Joyaux a Londres. In-8°. Paris, Lahure, 1884.

Études sur les Métaux dans l'Antiquité et au Moyen Age. — L'Étain. — (Ouvrage récompensé par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Concours des Antiquités de la France.) Grand in-8°. Paris, G. Masson, 1884.

Études sur les Coupes Phéniciennes. Grand in-4°. Paris, A. Quantin, 1885.

Études sur l'Orfèvrerie française au xviiie siècle. — Les Germain, orfèvres-sculpteurs du Roi. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) Grand in-8°, orné de plus de 100 gravures. Paris, Librairie de l'Art, 1887.

Les Fouilles de Siverskaïa (Caucase). Grand in-4°. Paris, A. Lévy, 1887.

Histoire des Joyaux de la Couronne. (Ouvrage couronné par l'Académie française.) Grand in-4°. Paris, Hachette, 1889.

Souvenirs d'un Canonnier de l'armée d'Espagne. Paris, Rouam, 1892.

Essai sur l'histoire des Panoramas et des Dioramas, avec illustrations inédites d'Édouard Detaille. Paris, G. Masson, 1892.

26436. — Paris. Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9.

ESSAI

SUR

L'HISTOIRE DU THÉATRE

LA MISE EN SCÈNE
LE DÉCOR, LE COSTUME, L'ARCHITECTURE
L'ÉCLAIRAGE, L'HYGIÈNE

PAR

GERMAIN BAPST

OUVRAGE ORNÉ DE QUATRE-VINGT-CINQ GRAVURES

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1893

A

SON ALTESSE IMPÉRIALE

MADAME LA PRINCESSE MATHILDE

HOMMAGE

DE RECONNAISSANCE ET DE RESPECT

PRÉFACE

Ce livre est le rapport officiel du jury de la classe *des Arts décoratifs* sur les Théâtres.

Jusqu'à présent, aucun rapport sur les Théâtres n'a été présenté par le jury d'examen des expositions universelles. Aussi avons-nous cru que, pour faire comprendre l'état matériel du Théâtre moderne, il convenait d'exposer au public l'histoire de l'architecture théâtrale, de la décoration, des costumes, de l'hygiène, de l'éclairage, du chauffage, des incendies, des moyens de les éviter et de les combattre. L'étude de ces différentes branches de l'histoire du Théâtre pouvait seule nous amener à montrer l'état actuel de la question et les progrès qu'on est en droit d'exiger en matière de Théâtre.

Le Théâtre moderne commence au jour où a été dite la première messe. Cette cérémonie religieuse est le type de la représentation scénique encore enveloppée de figurations mystiques, que, dans sa marche en avant, le Théâtre s'efforcera toujours de diminuer, pour arriver à la plus grande somme de réalité possible et à l'expression la plus saisissante de la vie. Souvent, en cherchant à se rapprocher de ces deux buts, le Théâtre fera le lendemain le contraire de ce qu'il avait fait la veille. Mais, malgré le changement dans les moyens, le but restera toujours le même. Nous verrons, entre autres, comment, au XVIIe siècle, succédant au manque complet de règles dra-

matiques, apparut tout à coup la fameuse unité de lieu, et comment, dans l'esprit de ceux qui l'imposèrent, elle était un progrès vers la vraisemblance au Théâtre, nous dirions aujourd'hui un pas en avant dans le réalisme.

Nous sommes heureux de le constater, et nous le disons, animés à la fois par un profond sentiment de satisfaction patriotique et par une sincère conviction, à laquelle nous ont conduit non seulement cette étude, mais encore toutes celles que nous avons faites sur l'histoire des différentes branches de l'art et de l'industrie : la France a, par le goût naturel de ses enfants, par ses qualités innées d'application et de persévérance, une supériorité incontestable sur les autres pays en tout ce qui concerne les arts, aussi bien au théâtre qu'en sculpture, en peinture et en architecture.

Ce n'est pas qu'à bien des moments les autres pays n'aient eu des œuvres et des hommes plus éminents, mais dans son ensemble l'œuvre de la France a été une, et ses défaillances n'ont jamais été que de courte durée. De plus, l'esprit français est ainsi fait qu'il s'assimile avec une extrême facilité les inventions et les découvertes qui constituent la supériorité passagère des autres nations. Mais ce n'est jamais pour les appliquer brutalement : il les transforme, il les perfectionne, il leur donne un caractère nouveau, et il crée en quelque sorte une œuvre personnelle.

Ce livre tout entier sera, nous l'espérons, la confirmation de cette théorie.

C'est le vœu le plus ardent de celui qui l'a écrit.

Paris, septembre 1893.

Outre les remerciements que nous avons adressés dans le cours de cet ouvrage aux différentes personnes qui ont bien voulu nous aider de leurs lumières et nous fournir des renseignements, nous exprimons ici notre gratitude toute particulière à M. Victorien Sardou, à M. Nuitter, archiviste de l'Opéra, à M. Monval, archiviste de la Comédie-Française, à M. Bouchot, conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, à MM. Boyer, archiviste du Cher, Vinet, archiviste de la Somme, à M. Guibert de Limoges, à MM. Moynet, Ronsin, Lormier, Hallé, dont nous avons mis maintes fois l'obligeance à contribution. Nous remercions également MM. Didot, qui, avec leur amabilité habituelle, ont mis à notre disposition une grande partie des clichés de gravures extraites de leurs magnifiques publications sur le Moyen Age, le XVII[e] et le XVIII[e] siècle, et qui sont reproduites dans notre texte. MM. Rigal, professeur à la Faculté d'Aix, et Decaux, directeur de la Librairie illustrée, ont bien voulu aussi nous prêter, l'un le cliché du décor de *Cornélie*, l'autre celui du Théâtre de la Cour aux Tuileries sous l'Empire, dont le lecteur appréciera l'intérêt.

Enfin, M. Paul Lippmann, qui depuis trois ans s'est occupé avec nous du dépouillement des nombreux documents imprimés ou manuscrits que nous avons consultés, qui a principalement dirigé ses recherches du côté des ouvrages étrangers et qui a consacré ses soins à la confection des tables, à la correction et à l'impression de ce volume, a droit aussi à nos meilleurs remerciements, que nous sommes heureux de lui adresser ici publiquement.

Cet ouvrage est divisé en trois parties :

La première est relative au Théâtre primitif du Moyen Age;
La deuxième comprend les origines du Théâtre moderne;
La troisième étudie le Théâtre à son apogée et dans les temps modernes.

Chacune de ces parties se divise en livres :

Dans la période du Moyen Age, le premier livre est consacré aux pièces dialoguées tant religieuses que profanes; le deuxième livre traite des spectacles mimés, principalement ceux des entrées de souverains dans leurs bonnes villes.

Pendant la Renaissance, les genres se multipliant, nous avons cru devoir consacrer le premier livre aux débuts de la tragédie et de la comédie françaises, le deuxième au théâtre lyrique, opéra et ballets, le troisième aux commencements des théâtres étrangers, qu'il était indispensable d'étudier pour saisir leur influence sur le Théâtre en France et les rapports qu'il a avec eux.

Pour la période moderne, les livres correspondent aux grandes époques du siècle de Louis XIV, du XVIII[e] siècle et des temps contemporains.

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

LES MYSTÈRES DIALOGUÉS

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES DES MYSTÈRES

Le théâtre en France est né dans l'Église; ses commencements se confondent avec les cérémonies liturgiques, qui pour la plupart ont tous les caractères de représentations scéniques. La messe n'est-elle pas un drame avec dialogue, mimique et costume, la tragédie par excellence, celle de la mort de l'Homme-Dieu; et la procession symbolique du dimanche des Rameaux ne simule-t-elle pas l'entrée de Jésus à Jérusalem avec une mise en scène théâtrale[1]!

Le christianisme, en se propageant dans les Gaules, au temps de l'administration romaine, s'efforça de proscrire par ses apôtres les représentations théâtrales que le monde romain avait répandues dans tout le pays soumis à sa domination. Peut-être l'Église ne parvint-elle pas à détruire complètement les vestiges de l'antiquité; mais les invasions du IV[e] et du V[e] siècle les anéantirent partout, en couvrant le monde entier de barbarie et d'ignorance. Il semblait que toute civilisation eût été submergée comme par un déluge, et que, semblable à une arche de Noé, la religion chrétienne subsistât seule dans ce monde bouleversé,

1. Nous n'avons pas à reproduire ici l'histoire littéraire des Mystères, qui ne rentre nullement dans notre sujet; du reste, cette histoire n'est plus à faire : elle a été magistralement traitée par M. Petit de Julleville dans son ouvrage : *les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol.

Une grande partie des détails qui vont suivre sont empruntés à cette étude. Nous pouvons ajouter que M. Petit de Julleville a bien voulu en outre nous donner, de la façon la plus obligeante, les renseignements que sa vaste érudition avait réunis sur le sujet qui nous intéressait.

conservant, à travers la destruction générale, les produits du génie humain : sciences, arts, littérature, application de l'intelligence aux besoins de l'humanité.

Alors l'Église n'usa pas seulement de son influence, de sa puissance, de ses richesses et des intelligences nombreuses que comptaient ses rangs, pour produire à son seul profit. Ce qu'elle avait amassé, elle le fit servir à répandre, autant qu'elle le pouvait, un peu de civilisation au milieu du monde accablé; elle devint la sauvegarde des populations sans cesse maltraitées. Puis, non contente de satisfaire aux nécessités matérielles du peuple, elle chercha par des distractions à l'intéresser et à l'amuser.

Comprenant combien le théâtre pouvait être utile à la propagation de ses principes et à l'extension de son influence, elle le rétablit d'abord dans la liturgie par les cérémonies pompeuses du culte avec appareil scénique, et, plus tard, dans les cérémonies annexes dirigées et organisées par ses ministres[1].

Cet état de choses dura jusqu'au XIIIe siècle, époque où un grand roi progressiste et essentiellement révolutionnaire pour son temps, saint Louis, fit sortir des couvents et des églises, pour les répandre dans la société civile, les connaissances multiples dont la religion conservait le monopole, et consacra ce grand mouvement de diffusion intellectuelle par des lois, dont quelques-unes ont établi à jamais l'industrie française.

Sous l'influence de saint Louis, le drame se sépara définitivement de l'Église. Il resta, il est vrai, l'attribut des corporations plus souvent encore religieuses que laïques; mais peu à peu il quitta son côté exclusivement liturgique et, au XVe siècle, il prit dans la vie sociale une importance considérable, donnant ainsi naissance au théâtre moderne en France.

Les plus anciens drames, qui nous paraissent être du Xe ou du XIe siècle, sont des proses dialoguées, chantées à l'office d'un saint ou à l'occasion d'une fête. Les plus connus sont les *Noëls*, ou le *Drame du Pasteur*; les détails de la mise en scène de l'un d'eux ont été conservés par Du Cange[2] :

« Que la crèche soit disposée derrière l'autel et que l'image de sainte Marie y soit placée. D'abord qu'un enfant devant le chœur, dans un lieu élevé, figurant un ange, annonce la Nativité du Seigneur à cinq

1. Voir F.-M. Luzel, *Sainte Tryphine et le roi Arthur*, Quimperlé, 1863, in-8, page XXIV.
2. Verbo : *Pastor*, reproduit par Petit de Julleville, *op. cit.*, *passim*.

chanoines ou à leurs vicaires représentant les pasteurs; à l'appel de l'ange ils entrent par la grande porte du chœur, traversent le chœur par le milieu, vêtus de la tunique et de l'amict. »

L'action est alors bien plus lyrique que dramatique. Vers la même époque, certaines leçons insérées dans les offices sont chantées par des voix différentes; ces leçons reproduisent souvent les prophéties qui annoncent le Christ[1]. Les chanteurs se munissent d'un insigne qui les caractérise. « Moïse, par exemple, avec les tables de la Loi à la main et des cornes dorées sur la tête, Abacuc avec une besace, David avec une couronne et un manteau royal[2]. »

Lorsqu'ils ont à réciter leurs parties, « ils sortent d'un endroit caché, à l'appel d'un évocateur, viennent dire leur morceau et défilent ensuite processionnellement[3]. » On va bientôt plus loin : lorsque Balaam paraît dans ces cérémonies, il chante ses prophéties, « il apparaît dans l'église sur une ânesse; l'ange lui barre le chemin; un enfant caché sous la longue housse de l'ânesse répond pour elle : voilà une scène déjà bien voisine du drame[4] ».

On représente aussi dans l'église « la fournaise où les étoupes imbibées d'essence et allumées font une grande flamme au milieu de laquelle les trois jeunes Israélites chantent leur cantique pendant qu'à côté d'eux apparaît le Fils de Dieu[5] ».

1. Voir Marius Sepet, *les Prophètes du Christ*, Paris, 1878, in-8.

2. *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. XL, p. 78. *Rapport du concours des antiquités de la France* (partie consacrée au livre précité de M. Marius Sepet) de l'année 1878, par M. Gaston Paris.

3. *Ibid.*, *passim.*

4. *Ibid.*, *passim.* Voir aussi : *Ordinarium novum secundum usum Ecclesiæ Cenomanensis*, reproduit dans Dom Piolin, *Recherches sur les Mystères représentés dans le Maine*, Angers, 1858, pages 7 et 8.

Dom Martène, *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, t. III, col. 482.

Charles de Beaurepaire, *Nouveaux Recueils de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et plus spécialement la ville de Rouen*, Rouen, 1888, in-8.

Procès-verbal de la visite archiépiscopale des chapelles de la métropole en 1609, par Mgr de Joyeuse, p. 394, chap. XXI. Chapelle de la Trinité, dite des Brienchons, dite aussi de Notre-Dame-du-Jardin ou des Jardins. Dès 1436, la confrérie du Jardin avait son siège dans cette chapelle, où se trouvait figuré en peinture ou en sculpture un jardin avec des fleurs, pour servir de scène au trépas de la sainte Vierge et à la représentation du *Mystère de l'Assomption.*

En 1506, le chapitre interdit l'usage de faire paraître, dans cette chapelle, à l'occasion de la fête de l'Assomption, des hommes habillés à l'instar des apôtres et des diables avec masques et marmousets.

Le chanoine Guill. Carrel, dans le contrat de fondation de cette chapelle, daté du 26 janvier 1413, parle de « l'autel de la chapelle de la Trinité où l'on fait le *Mystère de l'Assomption de N.-D.* »

5. *Rapport du concours des antiquités de la France*, année 1878, déjà cité, *passim.*

Nabuchodonosor, assis sur son trône, préside à l'exécution de ses ordres.

D'abord enfermée dans le chœur, « la représentation s'empare bientôt de la nef; elle sort même de l'église et s'appuie au porche; le chœur restant encore à l'intérieur l'accompagne de chants liturgiques[1] ».

De siècle en siècle, les représentations prennent plus d'ampleur. Au XIIe, apparaît *le Drame des Vierges*, où, pour la première fois, nous voyons des parties de décor construites et des machines telles qu'une gueule de dragon figurant l'enfer.

La première représentation qui nous semble sortie de l'église est celle du *Drame d'Adam* : il se joue sous le porche des cathédrales, par conséquent à la porte même de l'église[2]; la foule est devant la scène, sur la place; il y a déjà des intermèdes de démons qui, entre temps, exécutent des farces et parcourent les rangs pressés des assistants pour les égayer d'un bon mot ou d'une pitrerie. C'est dans ce genre de spectacles qu'il faut ranger la représentation du *Mystère du Saint-Sacrement* que l'on jouait tous les ans durant plusieurs siècles à Tours devant les grandes portes de la cathédrale, le jour de la procession de la Fête-Dieu. On retrouve les comptes des dépenses du chapitre pour cette cérémonie traditionnelle, qui se perpétuait encore à la fin du moyen âge[3].

Dans *le Drame d'Adam*, on trouve l'apparition d'un serpent machiné, grimpant sur un arbre; puis on relève des détails de mise en scène, comme celui où l'auteur recommande à l'acteur qui figure Abel d'avoir sous ses vêtements une marmite, sur laquelle il recevra les coups que doit lui infliger son frère.

Le XIIIe siècle voit naître un auteur de talent, Jean Bodel d'Arras, qui fait un Mystère connu sous le nom de *Jeu de saint Nicolas*[4]. Certaines de ses parties, relatives aux croisades, entre autres un récit de la bataille de Mansourah, sont restées un monument égal en valeur à la *Chanson de Roland*. Outre une grande élévation de pensée, il y a dans le drame de Bodel un sentiment vivant de réalisme qui allie avec goût l'exposition émouvante des malheurs des croisés à une peinture exacte

1. *Rapport du concours des antiquités de la France*, année 1878, déjà cité, *passim*.

2. M. Albert Réville, dans un article de la *Revue des Deux Mondes*, du 1er juillet 1868, dit qu'à Tours on représenta un Mystère dont le Paradis terrestre était sur le porche et le Paradis céleste dans l'église. Mais il ne cite pas de source.

3. Voir le *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1889, t. VIII, p. 23. Article de l'abbé Métais sur les Mystères à Tours.

4. Bibliothèque nationale, ms. fonds fr. 25566, f° 68, et Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, page 3.

des mœurs et des habitudes du temps où vivait l'auteur. Au point de vue littéraire, l'œuvre de Jean Bodel peut être considérée comme ce qu'il y a de plus élevé dans le cycle des Mystères du moyen âge; malheureusement, nous ne connaissons pas la mise en scène de son drame : pourrions-nous même affirmer qu'il a été joué?

Des Mystères des *Miracles de Notre-Dame*[1] succèdent, au XIVe siècle, au *Jeu de saint Nicolas*. On en connaît aujourd'hui quarante environ. Les corporations religieuses, qui depuis saint Louis jouaient seules, commencent à faire place à des sociétés laïques. Les drames des *Miracles de Notre-Dame*[2] mettent en jeu un événement miraculeux produit par l'intervention de la Vierge. Cette intervention se manifestait par un effet de truc que l'on appelait alors *secret*. Dans les pièces de Notre-Dame, la Vierge descend, à un moment donné, du Paradis, escortée d'anges ou de saints, et arrive sur la scène au milieu des acteurs, qui sont des mortels. Déjà apparaissent, sur l'estrade, des cortèges de princes, de princesses, avec leur cour et leurs sergents d'armes[3].

Ces Mystères ont tous un appareil religieux, c'est-à-dire qu'on y voit naturellement la Vierge, Dieu le Père et les anges, et que le Paradis y existe toujours. A côté des drames de la Vierge apparaissent à la même époque des pièces tirées des romans; comme de nos jours, on y met en action dialoguée un récit d'imagination, dont l'idée première est empruntée à l'histoire ou même dont l'intrigue est de pure invention. Parmi les romans de chevalerie mis au théâtre à cette époque, on cite *Grisélidis* ou *Robert le Diable*.

On peut rappeler aussi comme un monument curieux de la littérature dramatique de l'époque un Mystère en langue provençale qui met en action la curieuse légende de sainte Agnès. La partie lyrique et féerique du drame y est considérablement développée; le réalisme le plus brutal se manifeste dans sa mise en scène très rudimentaire encore, et des trois parties qui composent le Mystère, le jugement, le lupanar et le martyre, la première, celle qui devait le plus frapper l'imagination des spec-

1. Comme renseignements sur les Mystères du XIVe siècle, on peut se rapporter aux *Documents concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XVe *siècle*, par M. le chanoine Dehaisnes, t. II, page 534 : Comptes de la fabrique de la cathédrale de Cambrai en 1375-1376, rendus par Étienne de Mauléon, doyen (ces comptes sont tirés des *Archives départementales du Nord*, n° 20).

2. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr. 2 vol. petit in-folio, nos 810 et 820, publiés par Gaston Paris et Ulysse Robert pour la Société des anciens textes.

3. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, p. 121.

tateurs, comme aujourd'hui l'acte de la cour d'assises dans les mélodrames du boulevard, y tient la plus grande place[1].

Ainsi, jusqu'à la fin du XIV[e] siècle — au moins autant que les sources retrouvées nous permettent de le supposer — le théâtre est une cérémonie ou un service religieux. Les quelques essais de représentation *séculière* semblent n'être que des exceptions.

Au XV[e] siècle, au contraire, les représentations vont prendre un tel développement dans la société civile, que, tout en gardant certains caractères religieux, elles deviendront une institution presque périodique que les habitudes rendront en quelque sorte nécessaire. Les documents, si rares pour les époques antérieures, sont alors plus nombreux et plus précis; ils permettent d'esquisser le tableau moral et matériel de ce théâtre nouveau, d'en faire voir d'abord l'ensemble, puis chacun des détails de sa mise en scène et de son organisation.

1. Voir Léon Clédat, *le Mystère provençal de sainte Agnès*, dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, année 1877, 1[er] fasc., p. 271, Paris, Ernest Thorin.

CHAPITRE II

LES MYSTÈRES A LEUR APOGÉE

Vers la fin du XIV[e] siècle et au commencement du XV[e], on représente des Mystères partout. Avec les confréries et les corporations, ils prennent un caractère séculier et deviennent le grand amusement de la fin du moyen âge[1].

Ce développement tient à des causes morales particulières : la société civile a progressé depuis saint Louis; elle a produit des savants illustres; l'industrie est alors son apanage, et l'art de penser n'est plus le monopole de l'Église. Celle-ci, par suite, n'a plus les influences qu'elle possédait après les invasions barbares; ses cérémonies ne sont plus pour les peuples ni pour les rois d'un intérêt aussi poignant; elle ne tient plus dans sa main les divertissements. Aussi les cherche-t-on ailleurs. Longtemps on en a été privé; il semble qu'avec l'épanouissement du XV[e] siècle, il ait passé en France comme un souffle irrésistible de plaisir et d'amusement. La guerre de Cent Ans sévit, le peuple meurt de faim, les bandes de soudards se pillent et s'égorgent entre elles et surtout pillent et égorgent le malheureux peuple; cela n'empêche pas de se distraire ou de chercher à s'amuser du haut en bas de l'échelle sociale[2]. A vingt-deux ans Charles VI est usé par les plaisirs; son fils perd son royaume au milieu des fêtes, et les populations, avides de spectacles scéniques, s'imposent toutes sortes de privations et de travaux pour assister aux représentations.

1. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I. p. 121.

2. M. Siméon Luce, dans son livre sur *Duguesclin et son époque*, Paris, Hachette, 1876, cite plusieurs Mystères joués en province durant l'occupation anglaise. M. A. Angot, dans un article publié par la *Revue archéologique du Maine*, 1889, t. XXVI, p. 111, raconte, d'après les archives de l'hôtel-Dieu de Laval, que l'on joua en 1448, lorsque la province était encore sous la domination anglaise, la moralité de *Bien et mal advisé*. On pourrait citer encore de nombreuses preuves du développement des Mystères à la fin de la guerre de Cent Ans.

Le public vient y chercher des distractions, qu'il faut lui rendre de plus en plus attrayantes. La soldatesque, devenue si nombreuse, à cause de la guerre, porte ses habitudes d'impiété dans l'auditoire. La jeunesse frivole s'y rend comme à un lieu de plaisir, et les courtisanes à ceinture dorée vont y étaler leur élégance en guise d'enseigne[1].

Le luxe est arrivé alors à un développement qui depuis n'a jamais été réalisé, même aux fêtes fastueuses de Versailles. Les acteurs déploient une somptuosité inouïe sur la scène, et l'auditoire, composé quelquefois de souverains, de princes, de seigneurs, de riches bourgeois, de femmes de toutes conditions vêtues de leurs plus beaux atours, lutte d'ostentation avec les artistes qui sont sur la scène. On cherche à écraser son voisin et à faire parade de sa richesse, de sa beauté, de son luxe. Les Mystères sont des réunions mondaines par excellence, d'une vogue excessive, que l'on ne peut mieux comparer aujourd'hui qu'aux assemblées des champs de courses.

L'attrait de ces spectacles est tel, que, à part les quartiers où ils ont lieu, les villes où l'on joue les Mystères semblent abandonnées pendant tout le temps que dure la représentation. Les municipalités recommandent à son de trompe de bien clore les maisons; on double les guetteurs du beffroi et les gardes des portes, qui restent ouvertes, car on ferme celles dont le service n'est pas indispensable; hormis ces gardes, personne ne peut porter d'armes ou de bâtons. On décrète également à son de trompe que le chômage est obligatoire, et il est ordonné de ne pas plus travailler qu'en un jour férié. Tout le monde, alors, ferme boutique, à l'exception des bouchers, boulangers, pâtissiers et marchands de vin, que la municipalité invite à se bien munir de vivres et de rafraîchissements, afin d'établir des comptoirs aux abords du spectacle, où les assistants pourront festoyer pendant et après la représentation. A la porte du théâtre se tiennent plusieurs sergents chargés de la police et du maintien de l'ordre. Les autorités recommandent aussi « que nulles femmes ayant petis enfans ne les portent audit jeu, ains les laissent en bonne seureté et garde en leur maison ». Comme la fête se prolonge durant la nuit, les citoyens doivent allumer des lanternes aux fenêtres pour permettre à la foule de circuler malgré l'obscurité. Dans le nord de la France, à toutes les représentations, l'évêché fait publier au prône de chaque paroisse un décret pour

1. Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849, in-8, p. 75.



Une scène du *Mystère de la Passion*, d'après un tableau d'Albert Dürer.

changer l'heure de l'office, de façon que les fidèles puissent assister au service religieux et ne pas manquer la représentation des Mystères[1].

Ceux-ci prennent en durée une importance encore inconnue, puisqu'on joue souvent durant plusieurs jours de suite, quelquefois même durant plusieurs semaines. Ce sont tantôt des drames empruntés à la vie ou à la légende d'un saint, patron d'une ville, tantôt des pièces d'un ordre plus général, tirées soit du Nouveau, soit de l'Ancien Testament, soit surtout de la vie de Jésus-Christ. Sur ce dernier sujet, on compose le drame par excellence, celui de la *Passion*, qui se joue partout et à tout moment. La multiplicité des représentations du *Mystère de la Passion* introduisit même probablement en France l'établissement d'un théâtre permanent, qui devint peu à peu quotidien[2].

Certains souverains s'adonnent complètement au théâtre. Nul ne le fait avec plus d'ardeur que le roi René d'Anjou. Malheureux à la guerre comme dans la politique, et d'ailleurs passablement philosophe, il trouve dans la culture des lettres et des arts des compensations à ses malheurs. Tout en se livrant à la peinture et à la littérature, il encourage le théâtre. Durant son règne et même après sa mort, la Provence et l'Anjou sont sans cesse occupés aux Mystères. En 1474, *le Mystère de sainte Barbe*, à Laval, est d'un tel intérêt, que le Parlement de Paris s'y rend au complet pour « s'en esbaudir[3] ».

Le bon roi de Sicile assiste aux représentations; il s'occupe de la mise en scène et souvent paye les frais qu'elle entraîne.

Tandis que René d'Anjou propage les Mystères, tandis qu'à Paris les

1. *La Vie municipale au* XVe *siècle dans le nord de la France*, par le baron de Calone, Paris, Didier, 1880, p. 114 et suiv.

2. *Journal des savants*, année 1846, p. 12, article de M. Magnin sur le théâtre français au moyen âge, et L.-G.-N. de Monmerqué et Francisque Michel, *le Théâtre français au moyen âge d'après les manuscrits de la Bibliothèque du roi*, Paris, Firmin-Didot, 1839, in-8.

On peut citer, à côté de *la Passion*, *le Mystère des Actes des apôtres*, par les frères Greban, qui n'était pas moins populaire. Voir *les Greban et les Mystères dans le Maine*, par Henri Chardon, Paris, Champion, 1879, p. 16 et 17, d'après le ms. n° 6 de la Bibliothèque du Mans. Nous sommes heureux de pouvoir adresser à M. Chardon nos meilleurs remerciements pour les précieux renseignements qu'il nous a mis à même de nous procurer.

3. Dom Piolin, *Recherches sur les Mystères représentés dans le Maine*, Angers, 1858, p. 51. Voir aussi *le Mystère de saint Clément*, publié par Ch. Abel, Metz, 1861, préface, et les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, 1re série, t. II, 1834-1838, p. 57, et 2e série, 1855, p. 128. A Metz, en juillet 1437, au *Mystère de la Passion*, qui fut joué place du Change devant l'évêque de la ville, il y avait dans l'assistance des gens de toutes classes venus d'Allemagne. Au mois de septembre de la même année, pour *le Jeu de la Vengeance de N.-S. Jésus-Christ*, dès quatre heures du matin les places étaient occupées, quoique la représentation ne commençât qu'à deux heures.

Confrères de la Passion ou les Enfants sans-souci jouent dans des salles privées, les ducs de Bourgogne, au contraire, encouragent les entremets et les ballets et créent un théâtre d'un autre genre qui donnera naissance, plus tard, à l'opéra.

Là où un roi ou bien un prince assiste aux Mystères, les représentations, grâce à leur munificence, sont somptueuses, et la mise en scène splendide[1]. Peut-être n'en a-t-il pas toujours été ainsi, et plusieurs historiens modernes affirment que si la pièce se donne dans quelque pauvre bourgade, l'échafaud sur lequel montent les acteurs n'a aucune décoration et porte seulement des écriteaux indiquant les lieux où se passent les différentes scènes[2]. Mais les représentations eurent surtout lieu, nous semble-t-il, dans les villes riches, où la municipalité, le clergé, les bourgeois, les princes et même les rois contribuaient aux dépenses, et, dans ces conditions favorables, les Mystères devinrent de considérables entreprises.

1. Bodin, *Recherches sur l'Anjou*, Saumur, 1823, t. II, p. 46.

2. E. Morice, *Histoire de la mise en scène des Mystères*, Paris, 1836, p. 32. Ludovic Celler, *les Décors, les costumes et la mise en scène*, Paris, 1869, p. 3.

CHAPITRE III

LES MYSTÈRES PATRIOTIQUES

Tandis que le drame religieux se développait au xv[e] siècle, on vit surgir, sous l'influence des événements de la guerre de Cent Ans, un genre de théâtre tout nouveau, d'allure essentiellement patriotique, et dont *le Mystère du siège d'Orléans* est demeuré le type le plus populaire.

Le jour même de la délivrance d'Orléans, le 8 mai 1429, les habitants, encore tout émus de la lutte acharnée de la journée, organisèrent spontanément une grande procession, qui parcourut les principales voies de la ville, en « faisant pose » sur les places[1].

Au milieu de la procession, marchaient la Pucelle, le Bâtard d'Orléans, plus connu sous le nom de Dunois, Gilles de Raiz et d'autres capitaines.

Tous les ans, à la même date, la même cérémonie se renouvelle, et cette procession devient dès les années suivantes un événement pour la ville. Chaque habitant s'y prépare longtemps à l'avance, et la municipalité s'efforce d'y apporter le plus de solennité possible. Dans ce but, elle fait construire sur son parcours des tréteaux, sur lesquels on représente des pantomimes relatives aux événements du siège.

L'un des compagnons de Jeanne d'Arc, — au siège d'Orléans du moins, — Gilles de Raiz, le marquis de Sade du moyen âge, que la légende a popularisé sous le nom de Barbe-Bleue, possesseur d'une immense fortune, fit probablement jouer à grands frais, à l'une de ces processions, le Mystère représentant le siège d'Orléans[2]. Les décors sont construits

1. Voir *le Mystère du siège d'Orléans*, publié dans la collection des *Documents inédits sur l'histoire de France*, par M. F. Guessard et E. de Certain, Paris, 1862, p. VII.

2. Il n'y a pas de texte positif qui affirme que ce fut Gilles de Raiz qui fit représenter *le Mystère du siège d'Orléans* à l'une des processions de la ville. Mais tous les faits concordent à

sur de hauts échafauds sous lesquels sont établis en guise de caves des alignements de tonneaux ou de flacons d'hypocras et de vins capiteux destinés à rafraîchir les acteurs[1].

Le Mystère du siège d'Orléans a été conservé et même récemment publié. Quoique historique, il n'est pas encore entièrement profane : on y voit apparaître Dieu, la Vierge, l'archange saint Michel et les saints. Il y avait, sur l'échafaud, dans une mansion surélevée, un paradis où se tenaient Dieu, la Sainte Vierge et les anges; le reste des tréteaux était occupé par l'action.

Remarquons que, contrairement aux habitudes du XVe siècle, il n'y a point de diables. Dans *Henri VI*, Shakespeare est plus réaliste. Après avoir traité Jeanne d'Arc de « Vierge sorcière », il introduit sur la scène une sorte de pantomime aussi ridicule qu'odieuse dans laquelle Jeanne, après avoir été maudite par son père, est emmenée par les diables dans l'Enfer.

... En 1795, le public de Londres siffla tellement cette apparition des démons qu'on dut la supprimer dans les représentations suivantes[2].

Avoir pris pour sujet d'un drame un épisode de l'histoire contemporaine, mis en scène avec le respect des faits, sans toutefois qu'on ait rompu avec les traditions de l'art dramatique de l'époque, constitue un fait nouveau dans le théâtre du moyen âge[3].

Il importe de signaler l'exactitude historique conservée d'un bout à l'autre du Mystère. On peut même supposer que son auteur, enfant d'Orléans, a été témoin ou même acteur de ce qu'il met en scène avec tant de vérité. Le Mystère nous raconte l'histoire de Jeanne d'Arc, avant que la postérité l'ait consignée dans des livres, d'après les documents du procès de réhabilitation.

le faire supposer, et MM. Guessard et de Certain n'ont pas hésité à adopter cette opinion, en s'appuyant sur des raisons qui nous ont paru fort sérieuses.

Voir d'ailleurs : Vallet de Viriville, *Histoire de Charles VII*, Paris, Renouard, 1863, p. 412 et suivantes. *Revue de l'École des chartes*, 25e année, V^e série, vol. V, p. 1.

Voir surtout Tivier : *le Mystère du siège d'Orléans*, Paris, Thorin, 1868, in-8. L'auteur est d'avis que le Mystère tel qu'il nous est connu par le manuscrit unique de la Bibliothèque vaticane doit dater de 1456 environ, mais qu'auparavant on avait déjà dû jouer le drame de *la Délivrance d'Orléans* avec moins d'étendue toutefois. Voir aussi, dans les *Mémoires de l'Académie de Sainte-Croix d'Orléans*, t. IV, année 1880, p. 284, l'article de M. Charles Cuissard sur les Mystères joués à Fleury et à Orléans.

1. Voir Dom Morice, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire de Bretagne*, Paris, 1744, t. II, col. 1338, et Bodin, *Recherches sur l'Anjou*, Saumur, 1823, t. I, p. 452.

2. Comte de Puymaigre, *Jeanne d'Arc au théâtre*, Paris, 1890, p. 18.

3. Guessard et de Certain, *op. cit.*, p. XIX et XXVIII.

A la même époque, on assiste à des représentations identiques sur différents points du territoire, entre autres à Dieppe, où, sous le nom de *Mitouries de la mi-août*, on célèbre annuellement la glorieuse délivrance de cette cité, qui eut lieu en 1443. Pendant deux siècles, en mémoire de ce fait d'armes, eut lieu, dans l'église Saint-Jacques, une cérémonie moitié religieuse, moitié dramatique, consistant en une pantomime jouée par des prêtres ou des laïques qu'accompagnaient des marionnettes mises en mouvement par des fils ou des ressorts[1].

Le même fait d'armes est célébré à Paris à l'entrée de Louis XI, sur le parcours royal où l'on a élevé un théâtre représentant la prise de la bastille de Dieppe[2]. « Quand le roi passa, dit Jean de Troyes[3], il se livra merveilleux assaut des gens du roi à l'encontre des Anglais estant dedans ladicte Bastille, qui furent prins et gaignez et eurent tous les gorges couppées. » On ne sait, dit un historien de Paris, si, étant donnée la barbarie du temps, la boucherie ne fut que figurée ou si elle eut lieu sérieusement[4].

C'est surtout en octobre 1453, à la nouvelle de la délivrance de la Guyenne, occupée par les Anglais, qu'éclate un enthousiasme général qui se traduit, sur les points les plus différents, par des spectacles patriotiques.

A Compiègne, chaque année, le 25 octobre, à la Saint-Crépin, les habitants organisaient des processions pour célébrer la délivrance de la ville assiégée par les Bourguignons : on jouait, à cette occasion, des Mystères dont le sujet était emprunté à l'histoire de France; mais, à partir de la défaite générale des Anglais, on joua dans ces cérémonies *la Déconfiture de Talabot advenue en Bordelais*, qui faisait allusion à la sanglante bataille gagnée par les Français sur les Anglais, sous les murs de Castillon[5].

En Poitou, le connétable de Richmond solde les dépenses des fêtes célébrées à l'occasion de l'expulsion définitive des bandes anglaises[6].

A Abbeville, on célèbre par des représentations la mort de Talbot,

1. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 193. Magnin, *Histoire des marionnettes au théâtre*, p. 118.

2. Georges Chastelain, *Œuvres complètes*, 1863, édit. Kervyn de Lettenhove, t. IV, p. 79.

3. *Chroniques de Jean de Troyes*, publiées par Michaud et Poujoulat dans la collection des Mémoires pour servir à l'histoire de France, p. 249 et 250.

4. Dulaure, *Histoire de Paris*, Furne, 1837, t. III, p. 250.

5. *Notice sur les Mystères représentés à Compiègne au moyen âge*, par Alexandre Sorel, Compiègne, Edler, 1873, p. 13 et suiv.

6. Fillon et Rochebrune, *Poitou et Vendée*, Fontenay-le-Comte, 1861, p. 34.

en 1453[1]. A Troyes, en 1451 et en 1453, on organise des processions ou des fêtes à spectacles en l'honneur du départ de l'étranger. On représente même une moralité à personnages se rapportant aux défaites infligées aux Anglais en Guyenne[2].

Quarante ans plus tard, ce souvenir de l'occupation anglaise restera vivant dans toute la France, et à Vienne, en Dauphiné, lorsqu'on recevra Charles VIII, on représentera devant lui, entre autres spectacles, *le Léopard anglais jaloux et perfide dompté par des Français*[3].

A Paris, au XVIIe et au XVIIIe siècle, on faisait encore annuellement une procession en souvenir de la réduction de la ville sous Charles VII[4].

Il ne s'agit pas là, dans ces différentes manifestations, de la commémoration d'un exploit local ou particulier à une ville et à une province, et célébré uniquement dans la contrée qui s'en glorifie. Il y a un mouvement général de l'opinion, unanime chez tous les Français, d'un bout à l'autre du pays. On célèbre à Compiègne, dans le nord, la victoire de Castillon remportée au midi; à Troyes, on fête la délivrance d'une province du sud-ouest. A Paris, en représentant la délivrance de la bastille de Dieppe, on se réjouit d'un fait d'armes glorieux pour le nord du pays. L'Anglais a quitté le sol de la France : l'allégresse est partout; le sentiment de la patrie est dans tous les cœurs.

C'est une preuve irréfutable que, déjà au XVe siècle, les Français se considéraient comme membres d'une même famille, unis par les mêmes intérêts moraux, sociaux et politiques, surtout par l'amour d'un sol dont la moindre parcelle semble être le patrimoine commun. De toutes parts on voulait la délivrance du territoire, et l'on y concourait même des campagnes les plus éloignées du pays conquis et du théâtre de la guerre, sans être divisé par des rivalités de province à province, de ville à ville; on sentait que la présence des Anglais sur un point quelconque de la France était une atteinte portée à l'honneur de tous les citoyens et l'on fêtait avec allégresse chaque nouvelle étape de leur retraite.

N'est-ce pas là la meilleure réponse à donner à cette école qui voudrait faire dater de 1789 l'éclosion du patriotisme dans notre pays?

1. Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*, 1845, t. I, p. 318.
2. Boutiot, *Histoire de la ville de Troyes*, 1873, t. III, p. 66.
3. Pilot, *Entrée et séjour de Charles VIII à Vienne en 1490*. (Extrait du *Bulletin de la Société de statistique de Grenoble*, avril 1851.)
4. *Archives Nationales*, *K* 1001-1005, et *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Jésus-Christ*, publié par Pierre le Verdier, Rouen, 1886, Introduction, *passim*.

CHAPITRE IV

LA DISPOSITION DU THÉATRE

Les préparatifs de certains Mystères joués dans de grandes villes de province duraient souvent plus d'une année[1]. Ainsi en 1531 eut lieu à Reims une représentation du *Mystère de la Passion* qui avait été préparée dès 1517, et certains engins ou accessoires achetés d'avance étaient restés emmagasinés à l'hôtel de ville pendant treize ans[2]. On élevait les estrades sur une grande place, dans une plaine, ou même à l'extrémité d'une rue spacieuse, surtout si elle était en pente. Tous les endroits d'où l'on pouvait voir le théâtre étaient occupés par les spectateurs. Si l'on ne construisait pas de loges, il y avait au moins une enceinte réservée, avec banquettes et sièges pour les seigneurs et les notabilités. Le peuple se tenait autour de cette enceinte sur des bancs, des bottes de paille ou des chaises qu'il apportait lui-même. Lorsque c'était une place publique, comme à Rouen en 1474, toutes les maisons d'où l'on pouvait apercevoir le spectacle regorgeaient de monde; les fenêtres tapissées étaient occupées par les gens riches; les toits, les gargouilles et tous les autres endroits découverts, par les manants. Les représentations duraient quelquefois de dix à vingt-cinq jours; aussi apportait-on à la construction du théâtre un soin et un luxe qu'on n'eût pas consacrés à une représentation d'un jour[3].

A Bourges, en 1536, on se sert des arènes antiques qui subsistent encore; la scène est alors entourée de toutes parts par les spectateurs, comme une piste de cirque. On construit aussi quelquefois de grands amphithéâtres, à plusieurs étages, en charpente.

1. E. Morice, *op. cit.*, p. 119. *Le Mystère des trois Doms*, à Romans, demanda dix mois de travail et coûta 1 737 florins.

2. Louis Pâris, *le Théâtre à Reims depuis les Romains jusqu'à nos jours*, Reims, 1885, in-8, p. 37.

3. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3e série, t. III, *Chronique rimée de Guillaume le Doyen*, notaire à Laval, au xve siècle, publiée par E. de Certain, p. 386.

Nous les trouvons pour la première fois, en 1437, lors de la représentation de *la Passion* jouée à Metz. L'assistance était installée sur neuf rangs de sièges et degrés, au-dessus et en arrière desquels étaient « grands sièges et longs pour seigneurs et pour prestres »[1]. A Vienne, également pour *la Passion*, en 1510, furent faits « les plus beaux échaffauds qui estoient à deux étages, oultre le bas pour le commun peuple, et avoient quatre-vingt-seize chambres serrans à clé, chascune et louoient chascun quatre escus »; le dessus était couvert de tentures blanches et noires resplendissantes au soleil[2]. Ainsi n'avait-on à craindre ni la chaleur ni la pluie.

En 1516, l'amphithéâtre d'Autun était en bois équarri et « contenait deux cent quarante chambres entièrement distinctes, de sorte que ceux qui étaient dans l'une ne pouvaient accéder à l'autre, et que ceux qui étaient dans les chambres supérieures ne pouvaient incommoder ceux qui étaient dans celles du bas[3] ». Toutes ces cellules étaient séparées au moyen de parois intermédiaires en bois et revêtues de lambris. Les loges étaient garnies de barrières « sur le regard du jeu pour garder de tumber avec une poste à travers à cause des petits enfans »; on y parvenait par un escalier extérieur[4]. Là, prenaient place les gens d'Église, nobles, sénateurs, chevaliers, gentilshommes, patriciens de la cité. Dans la *cavea* ou partie inférieure, les degrés et les bancs étaient disposés de telle façon que le cercle allait toujours en s'élargissant à mesure qu'on s'élevait; le peuple pouvait s'y placer en foule, à l'abri de toiles de lin qui protégeaient contre la pluie les spectateurs assis ou debout et les acteurs. Ceux-ci couraient au milieu de la *cavea* ou scène théâtrale, et étaient séparés du peuple par un fossé plein d'eau et par d'autres obstacles. Dans cet amphithéâtre, quatre-vingt mille hommes pouvaient se rassembler sans peine[5].

1. C'est sur le texte des chroniques de Metz relatant la mise en scène de ce Mystère qu'a été bâtie l'hypothèse de la scène à étages. M. Paulin Pâris et M. Petit de Julleville ont, avant nous, rétabli les faits. Voir Paulin Pâris, *la Mise en scène des Mystères*, Paris, Dupont, 1850, et Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 12.

2. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 100.

3. *Ibidem*, *op. cit.*, t. II, p. 106. La description de cet amphithéâtre a été faite par Barthélemi de Chasseneux.

4. Ulysse Chevallier, *Mystère des trois Doms joué à Romans, en* 1509, Romans, 1887, p. 20. Ce Mystère a déjà été étudié au XVIII[e] siècle dans le *Journal de Paris*, n° 264, 21 sept. 1787.

5. E. Morice, *op. cit.*, p. 35 et 38. Ernest Serrigny, *la Représentation d'un Mystère de saint Martin à Seurre en* 1496, Dijon, 1888, p. 5. Ulysse Chevallier, *Mystère des trois Doms*, déjà cité, p. 21 : « Une immense toile en tente fixée de trois côtés par des cordages à des énormes piliers en bois et du quatrième côté par des crochets en fer aux murs de l'église où étaient adossés les échafauds. »



Figuration d'un théâtre d'après l'en-tête du *Térence* de Trechsel (1493).

Une charte de 1408, octroyée par l'évêque de Langres, nous donne de curieux détails sur une représentation que ce prélat enjoignit au doyen et au chapitre de Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube, de jouer pour célébrer la fête de leur patron. Ils durent se réunir à quelques bourgeois pour figurer sur des échafauds « avec diversité de costumes et personnes » et, après *le Jeu de saint Maclou*, dire la messe aux assistants sur un autel portatif placé sur les mêmes échafauds[1].

Lorsque les souverains honoraient ces fêtes de leur présence, on leur construisait de véritables appartements attenant à leur loge[2]. Au *Mystère de saint Vincent*, joué à Angers en 1471[3], la municipalité fit établir pour le roi René un grand échafaudage sur lequel se trouvaient « une grande salle, une chambre de retraict pour ledict seigneur Roy de Sicile, et entre deux cloaisons logis pour l'*échansonerie*, chambres, retraicts, etc[4] ». Il en était de même au Mans[5].

On voit qu'il y avait déjà des buffets ou buvettes, comme de nos jours, dans les tribunes de courses.

Au *Mystère de saint Genouph*, donné en 1490, près de Plessis-lez-Tours, on installa, pour Charles VIII, une loge spéciale; et comme le roi craignait fort les courants d'air, le tapissier Platel colla des bandes de papier sur les interstices des planches qui formaient clôture, et tendit le tout de tapisseries[6].

Les échevins ont un rôle important dans la représentation des Mystères : ce sont eux qui les ordonnent ou les autorisent. Ils aident les entrepreneurs des deniers de la ville, quand ils ne prennent pas toute la dépense à la charge du budget municipal; ils s'occupent de la location des places, dont le prix, en 1494, à Amiens, est fixé par la municipalité à environ 4 francs de notre monnaie pour les loges et 2 francs pour le parterre.

1. *Archives de l'Aube*, liasse 116, B.

2. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 485, d'après Barthélemi de Chasseneux dans son *Catalogus gloriæ mundi*, Genevæ, MDCXLIX, petit in-folio, duodecima pars, p. 577.

3. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., n° 12538, *la Vie et Mystère de saint Vincent en vers et par personnages*, Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 34 et 562.

4. Voir Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes du roi René*, Paris, Picard, in-8, 1873, p. 329, n° 740. Voir aussi *Bibliothèque de l'École des chartes*, 3e série, t. II, p. 69. Article de M. Célestin Port.

5. Voir *le Théâtre chrétien dans le Maine*, par Dom Piolin, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XXIX, année 1891.

6. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*. Tours, 1885, p. 331. A la représentation d'une sotie, jouée à Genève en 1523, « Monsieur le duc et Madame n'y voulurent pas venir parce qu'on ne leur avait pas dressé leur place ».

Les échevins, qui président à la location, prient l'évêque et le chapitre de choisir la loge qui leur plaît le plus. Ils s'érigent même en censeurs ou désignent des docteurs qui devront prendre connaissance du *libretto* avant de le laisser représenter, et ils donnent des gratifications aux auteurs qui enrichissent le répertoire[1]. Aussi la municipalité avait-elle toujours une estrade ou des loges spécialement réservées.

A Angers, en 1492, au *Mystère de Madame sainte Catherine*, le menuisier Jacques Perse avait fait un échafaudage de trois étages pour lès maires et les échevins[2]. A Rouen, en 1454, le conseil de ville, voulant voir à l'aise le spectacle, retint une chambre dans la maison de Jehan Marcel et la « fist moult décorer », ce qui coûta 60 sous[3]. Vingt ans plus tard, dans la même ville, au *Mystère de l'Incarnation et Nativité*, les échevins avaient loué pour eux une maison et dépensèrent 100 livres pour y faire une installation convenable[4].

A Genève[5], en 1546, comme à Amiens[6], en 1501, et à Romans[7], en 1509, la municipalité avait également des loges spéciales; dans certains pays même les échevins prenaient leur repas dans leurs loges aux frais de la ville[8].

L'usage de réserver une place à la municipalité était général à l'époque des Mystères, c'est-à-dire à la fin du xv[e] et au commencement du xvi[e] siècle. On en trouve la preuve dans l'en-tête du « Térence » de

1. *La Vie municipale au* xv[e] *siècle dans le nord de la France*, par le baron de Calone, Paris, Didier, 1880, p. 50 et suiv.

2. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 5[e] série, vol. XXI, p. 179. Article de M. Célestin Port.

3. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 24.

4. Ouin-Lacroix, *Histoire des anciennes corporations de Rouen*, Rouen, 1850, in-8, p. 468.

5. *Mémoires de la Société d'archéologie de Genève*, Genève, 1841, t. I, p. 151 et 196. Grenus, *Fragments biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'État de la république de Genève de* 1535 à 1792, Genève, 1815, f° 13.

6. *Registre des délibérations de la ville d'Amiens*, t. XIX, f[os] 63 et suiv., inventaires de 1488, cote 5, f° 26. « Le hourt du déluge, cellui des gens du roy, et aussi cellui de messieurs maieur et eschevins. » (Renseignement communiqué par M. Viguet, archiviste de la ville.) Voir aussi Georges Lecoq, *Histoire du théâtre en Picardie*, Paris, 1880, p. 36 : « A Amiens, à Abbeville, et dans tout le reste de la Picardie, les officiers municipaux, les seigneurs, se faisaient apporter à manger sur leur hourds (échafauds); car des places particulières étaient réservées aux autorités du pays pour qui on construit des échafauds. »

7. Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms*, déjà cité, p. 18.

8. « Au jour que on fera l'istoire et mistère de la Passion N. S. ès festes de Pentecoustes prochaines, messg[rs] aront un hourt pour voir ledit mistère; disneront ensemble aux dépens de la ville, honnestement et courtoisement et à fraix raisonables, et leur fera appointier à disner le grand compteur Nicolle de Lulli, le guetteur ou autres et se passeront à la mendre despence qu'ils porront, en les grans affaires de la ville. » (De Calone, *op. cit.*, p. 228.)

Trechsel[1], représentant un théâtre[2] : la scène y est, comme de nos jours, bordée de loges entre colonnes, et au-dessus de la loge que nous appellerions aujourd'hui « avant-scène » se lit l'inscription : *Édiles*; à côté sont les estrades ou galeries pour les assistants riches; elles se prolongent sur tout le pourtour de l'amphithéâtre; en bas est le peuple. L'usage de placer près de la scène, sur le côté de la salle, la loge du souverain, ou des autorités présidant au spectacle, existait donc déjà au moyen âge, au moins dans l'est de la France et en Allemagne. Dans l'intérieur de la France, l'usage devait être différent; nous verrons plus loin que le personnage qui présidait à la représentation des Mystères dans ces contrées était installé au milieu de l'amphithéâtre, c'est-à-dire à l'endroit où est aujourd'hui placée la loge royale dans les théâtres italiens. La gravure du « Térence » montre aussi qu'en 1493 les Mystères les plus importants se représentaient sur un véritable théatre, avec une véritable salle de spectacle, construite en charpentes pour la circonstance.

La représentation terminée, ces constructions étaient mises à l'encan et démolies par les acheteurs, qui les emportaient[3]. Les théâtres, sauf les salles de Paris, n'étaient pas permanents. Ce fut à Lyon, en 1540, qu'un riche bourgeois, du nom de Neyron, fit construire pour la première fois un théâtre destiné à être conservé. Il renfermait trois rangs de galeries ou de loges; le parterre était garni de bancs. Un toit plafonné couvrait le tout, et sur le plafond des peintures représen-

1. Lyon, in-folio, 1493.

2. Nous devons à l'obligeance de M. Edmond Le Blant, membre de l'Institut, qui a bien voulu examiner l'en-tête du « Térence » de Trechsel, le renseignement suivant, que nous sommes heureux de communiquer à nos lecteurs :

« Au rez-de-chaussée du théâtre figuré sur la gravure du « Térence » de 1493 se trouve une série de chambres, au-dessus desquelles est inscrit le mot *Fornices*. Ces chambres n'étaient autres que des repaires de filles publiques qui se livraient, aux alentours des théâtres antiques, à la prostitution. Les couples que représente la gravure qui nous occupe ne laissent d'ailleurs, par leur attitude, aucun doute sur la nature des conversations qu'ils entretiennent. »

Voici aussi le résumé de la note lue à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, en sa séance du 19 décembre 1890, par M. Le Blant, sur la gravure du « Térence » que nous lui avons communiquée : « Tertullien (*De Spectaculis*, XVII) recommande aux fidèles de fuir les spectacles en leur rappelant que la prostitution s'y étale au grand jour. La *Vie de saint Ouen*, comme celle de *saint Romain*, donne à entendre qu'un amphithéâtre, détruit à Rouen par ce dernier, renfermait un lupanar. Ces faits sont confirmés par l'histoire du martyre de sainte Colombe (Bibliothèque nationale, fonds latin, mss. 5265, 5269, 5280) et l'existence d'un lieu de débauche établi dans l'amphithéâtre même ne peut plus être contestée. »

3. Voir le *Registre aux délibérations de la ville d'Amiens*, t. XIX, f°s 63 et suiv., *Archives municipales d'Amiens*.

taient le paradis et l'enfer. Ce théâtre, où jouaient des artistes d'occasion, ne dura que huit années. Il disparut avec les Mystères, cédant la place à des troupes de comédiens de métier[1].

1. *Histoire littéraire de la ville de Lyon*, par le P. de Colonia, Lyon, 1728-1730, 2 vol. in-4, t. II, p. 429.

Histoire de la ville de Lyon depuis son origine jusqu'en 1846, par J.-B. Monfalcon, Lyon et Paris, 2 vol., 1847-1852, t. I, p. 633.

CHAPITRE V

LA SCÈNE

Si l'on étudie les Mystères, on voit qu'ils sont tous conçus suivant des règles constantes, et que partout les dispositions des décors, quoique variant à l'infini dans les détails, ont toujours certains éléments essentiels identiques.

Les Mystères représentent tous la lutte du bien et du mal; aussi le décor doit-il reproduire d'une part le Ciel avec Dieu le Père et les anges, d'autre part les démons et l'Enfer, figuré par une gueule de dragon qui s'ouvre et se ferme sans cesse. Les autres dispositions varient suivant le sujet du Mystère, la richesse des organisateurs et diverses autres circonstances.

Les trois unités, surtout celle de lieu, n'étaient pas du fait des Mystères. L'action se déployait sans aucun arrêt de temps, et pas un événement ne s'accomplissait en dehors de la vue des spectateurs. L'auteur, loin de chercher à ramener les faits vers quelque centre d'action restreint, les dispersait, au contraire, en autant de lieux que le sujet le comportait, « l'action sautait continuellement d'un endroit à un autre; quelquefois elle se passait en plusieurs endroits à la fois[1] ». Pour faire saisir aux spectateurs ces mutations, il les fallait exécuter sous leurs yeux; sans cela la pièce n'eût pas eu de suite.

Il y a deux moyens d'obtenir ce résultat : d'abord, le changement successif de décors; en second lieu, la représentation simultanée sur la scène « de tous les lieux où l'action doit conduire les personnages »[2].

De nos jours, on se sert du premier moyen : le décor change successivement, et la scène, restant la même, représente des endroits différents. Au moyen âge, au contraire, on utilisait le second, et le théâtre

1. E. Morice, *op. cit.*, p. 36 et 37.
2. *Ibidem.*

reproduisait des scènes différentes, côte à côte, préparées avant la représentation; les acteurs s'y transportaient successivement, selon l'endroit où la partie du drame qu'ils jouaient était censée se passer : les peintures murales ou les bas-reliefs de nos vieilles cathédrales du moyen âge[1] représentent ainsi, les unes après les autres, les phases de la vie d'un saint ou les scènes de *la Passion*. Le décor du Mystère était donc fixe; l'action seule était mobile[2].

Comme les scènes des Mystères représentés sur un même théâtre étaient souvent nombreuses, quelques historiens crurent, au XVII[e] et au XVIII[e] siècle[3], pouvoir émettre l'opinion que les théâtres du moyen âge étaient à plusieurs étages, et qu'à chaque étage il y avait une ou plusieurs scènes différentes sur lesquelles les acteurs passaient en montant ou en descendant.

MM. Paulin Pâris et Petit de Julleville[4] ont démontré l'invraisemblance de cette hypothèse; ils ont fait voir que les textes qui ont servi à l'édifier s'appliquaient, non pas aux dispositions de la scène, mais à celles des échafauds construits pour l'auditoire. Pour notre part, tout en acceptant leur opinion, nous croyons que, dans quelques cas, certains décors comportaient des échafauds à deux étages.

Le Paradis, les places des prophètes, par exemple, ou tout autre endroit occupé par des figurants, furent quelquefois installés au second étage, tandis que l'Enfer était souvent situé au-dessous de la scène proprement dite qui figurait notre monde. Cette disposition permettait de mettre simultanément sous les yeux des spectateurs une scène se déroulant à la fois sur terre et aux enfers. Ainsi, dans *le Mystère de la Passion*, on voyait l'âme d'Hérode, entraînée en enfer, y subir les plus cruelles tortures, tandis qu'on assistait sur terre aux funérailles magnifiques dont on honorait sa dépouille mortelle[5].

La scène elle-même affectait divers contours : elle était tantôt ronde,

1. Voir *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey (collection de l'histoire de Paris), p. 144.

2. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, p. 387 et suivantes.

3. Les frères Parfait, *Histoire du théâtre français*. Paris, 1745-49. Cette théorie a été acceptée par Victor Fournel dans *les Curiosités théâtrales*, Paris, 1839, p. 5, et par Émile Morice dans son *Essai sur la mise en scène des Mystères*. Nous avons dit plus haut sur quel texte mal interprété ils l'ont établie.

4. Paulin Pâris, *Cours de littérature du moyen âge au Collège de France*, leçon du 7 mai 1877. Alphonse Royer, dans son *Histoire universelle du théâtre*, Paris, 1870, t. I, p. 153 et suivantes, a le premier pris parti pour la théorie que M. Paulin Pâris avait exposée au Collège de France.

5. G. Brouchoud, *les Origines du théâtre de Lyon*, Lyon, Scheuring, 1865, p. 11.

tantôt elle avait la forme d'un croissant, mais le plus souvent elle avait celle d'un rectangle allongé. Le premier plan, ou scène proprement dite, qu'on appelait *champ*, était l'endroit où se passaient les grands événements, où les acteurs discouraient; au fond, derrière le *champ*, s'élevaient les décors, maisons, monuments, toujours ouverts du côté du public. On les appelait *mansions*; ils étaient placés à côté les uns des autres : pour *le Mystère de la Passion*, par exemple, il y avait le palais de Pilate, le temple de Jérusalem, la montagne de Golgotha et la grotte de la Mise au tombeau sur une même ligne.

La dimension de la scène variait : ainsi *la Passion*, représentée en tableaux vivants, en 1420, pour l'entrée des rois de France et d'Angleterre à Paris, était jouée sur un échafaud de 100 pas de long[1], tandis qu'à Romans, en 1509, au *Mystère des trois Doms*, l'échafaud avait seulement 36 pas de long sur 12 de large; il était construit sur piliers dans une cour rectangulaire et adossé à une église[2].

Les parties différentes de la scène construite à Rouen, en 1447, pour la représentation du *Mystère de l'Incarnation et Nativité* nous sont connues : « Estoient les establies assises en la partie septentrionale du *neuf marché,* depuys l'hostel de la *Hache couronnée* jusqu'en l'hostel où pend l'enseigne de *l'Ange*. Premièrement vers orient, paradis ouvert fait en manière de thrône et réons[3] de tout entour. En milieu duquel est Dieu en une chaiere parée et au costé destre de lui Paix et soubz elle Miséricorde. Au senestre Justice et soubz elle Vérité et tout entour d'elle IX ordres d'anges les ungs sur les autres.... La maison des parens Nostre Dame; son oratoire; la maison de Élisabeth en montagne; le logis de Syméon; le temple de Salomon; la demeure des Pucelles; l'hostel de Gerson scribe; le lieu du peuple payen; le lieu du peuple des Juifs; le lieu de Joseph et de ses deux cousins; la crache es bœufs; le lieu où l'on reçoit le tribut; le champ aux Pasteurs contre la tour Ader; le chasteau de Sirin prévost de Syrie; le temple Apollin; la maison de Sybille; le logis des princes de la Synagogue; la chambre de l'empereur; le throsne d'icelluy; la fontaine de Romme; le Capitole; Enfer faict en manière d'une grande gueule se cloant et ouvrant quand besoing en est. Le limbe des Pères faict en manière de chartre et n'estoient veus sinon au dessus du faulx du corps; les places des prophètes en divers lieux hors des

1. Voir *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, p. 144.
2. Ulysse Chevallier, *Mystère des trois Doms*, déjà cité, p. 20.
3. Rayons.

autres. » En tout vingt-quatre lieux divers, plus les échafauds des prophètes probablement placés dans l'auditoire, ou dominant la scène, au-dessus de l'une des constructions précitées.

On le voit, le décor commençait d'un côté par le Paradis et finissait de l'autre par l'Enfer.

Le Paradis à Rouen était à plusieurs étages : Dieu le Père siégeait sur un trône fort élevé au-dessus du plan de la scène; diverses estrades ou gradins le séparaient de ce plan, et sur ces gradins se plaçaient la figure de la Justice et les neuf ordres d'anges qui l'entouraient. Quant à la *mansion* où étaient les Pères de l'Église, elle se trouvait, comme cela s'est présenté en plusieurs autres circonstances, dans une des loges, au milieu de l'assistance[1].

La scène était tantôt adossée à une muraille existant déjà ou construite en planches, tantôt elle était sans face ni derrière, et l'assistance l'entourait de toutes parts, comme nous le montre le plan à la plume du manuscrit de Donauschingen[2].

La pièce se jouait comme dans les cirques. Ainsi avons-nous vu, en 1536, *le Mystère de la Passion* joué à Bourges. Outre le dessin à la plume de Donauschingen, nous avons la représentation d'un Mystère sur une miniature de Jehan Fouquet exécutée pour le livre d'heures d'Étienne Chevallier[3], datant par conséquent de 1460 environ. La reproduction d'un Mystère par Jehan Fouquet a d'autant plus d'intérêt qu'elle est évidemment prise sur le vif; car il fut chargé, en 1461, de monter les Mystères qui devaient être joués à l'entrée de Louis XI à Tours.

Quelque importante et intéressante que soit cette figuration, elle paraît avoir été, jusqu'à présent, inconnue des différents auteurs qui ont écrit sur la mise en scène des Mystères. Elle représente le martyre de sainte Apolline; la sainte est étendue liée sur une planche; le bourreau lui arrache la langue avec des tenailles, deux de ses aides la ligottent, tandis qu'un autre, qui vient de se livrer à des actes d'une inconvenance grossière sur la martyre, remet ses braies[4]; un sergent

1. E. Morice, *op. cit.*, p. 40 et 41.

2. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Manheim, 1852, et Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel.* Leipzig, 1858. La planche assez informe de ce manuscrit a été reproduite dans Kœnnecke, *Bilderatlas für Geschichte der Nationalliteratur*, Marburg, 1887, p. 54 et 55.

3. *Le livre d'heures d'Étienne Chevallier*, aujourd'hui en la possession de M. Funck-Brentano, reproduit par Curmer, grand in-4, p. 189.

4. Les détails du réalisme le plus ignoble abondent dans les Mystères; du reste, certains livres religieux ne se privent, pas plus que les théâtres, de les représenter.

à verge lit la sentence, et un magistrat, en robe rouge, assiste à l'exécution. L'empereur Decius est près de la patiente; des diables se tiennent derrière chacun des bourreaux, les excitant « à la méchanceté ». L'estrade, à peu près de la hauteur d'un homme, est établie sur des fascines; elle coupe diamétralement l'hémicycle formé par la ligne des loges.

Autour de l'échafaud et contre lui, l'auditoire debout; plus loin, en amphithéâtre, des échafaudages constituant des loges où sont des spectateurs. A l'extrémité gauche des loges, près de la scène, l'Enfer, simulé par une énorme tête de dragon, qui se raccorde avec le plancher de l'estrade et permet aux diables de passer, de plain-pied, de la scène à l'Enfer. Si l'on parcourt les loges, on voit que l'une d'elles figure le Paradis; on aperçoit les anges, le chœur des bienheureux, et à côté l'orchestre, composé de nombreuses trompettes, de formes plus ou moins biscornues, et d'un orgue avec ses tuyaux. Le Paradis communique avec la scène par un praticable ou long escalier de bois qui passe par-dessus les assistants du parterre. Ceci nous prouve que certains acteurs étaient en même temps spectateurs et se tenaient, suivant les circonstances, dans l'une des loges ou sur l'échafaud : Dieu le Père, par exemple, présidait à la représentation en spectateur; c'était la façon la plus vraisemblable de lui faire jouer son rôle, puisqu'il n'était pas acteur du drame, mais seulement le juge suprême, qui, de haut, assiste aux événements et dont rien ne peut troubler la sérénité. Quelquefois il descendait de son trône, comme le *deus ex machina* des anciens, et apparaissait sur la scène pour changer la face des choses.

Dieu le Père n'était pas seul à prendre part à la représentation du Mystère comme acteur et comme spectateur, car toujours, dans la même miniature, nous voyons sur l'échafaud un monarque qui représente évidemment l'empereur Decius faisant martyriser sainte Apolline; dans la loge centrale, le siège du président, une « chaiere » toute garnie de coussins, est vide, et une échelle semble montrer suffisamment qu'il vient de la quitter. Nul doute que le président ne soit l'empereur, qui apparaît sur la scène à certains moments. En un mot, le spectacle s'étendait à tout l'auditoire.

Dans *le Mystère de saint Didier*, l'empereur Honorius jouait à peu près le même rôle que l'empereur Decius. Pendant tout le temps qu'il n'agissait pas (et son rôle était assez court), il demeurait assis sur son trône comme un mannequin; mais ce trône, au lieu d'être dans une loge de

spectateurs, était sur la scène, dans la mansion qui représentait le palais impérial.

Nous avons vu le Paradis dans *le Mystère de la Passion* de Rouen, en 1474, avec Dieu le Père, sur la scène, au même étage que les autres mansions; nous le verrons encore disposé ainsi, dans *le Mystère de Valenciennes*, de 1547. Mais cette position était loin d'être fixe : le plus souvent, le Paradis s'élevait au-dessus des autres mansions et devait les dominer; il était alors au second étage. On trouve la preuve de cette élévation du Paradis dans *le Mystère des Miracles de Notre-Dame*, où Jésus descend du ciel en personne avec son cortège accoutumé[1]; dans *le Mystère de la Résurrection*, où Jésus-Christ s'élève avec cinquante et une âmes figurées par des effigies en papier ou en parchemin; car cinquante et une personnes auraient été trop lourdes à soulever par des trucs. Dans *le Mystère du Vieil Testament* on trouve continuellement des mentions de ce genre : « Ici l'ange remonte au Paradis », ou bien : « descend du Paradis[2] ». C'est sans doute en raison de leur élévation au-dessus du reste des décors qu'on a donné le nom de *paradis* aux galeries supérieures des salles de spectacle modernes[3].

La place des prophètes ou des saints assistant à la représentation était souvent aussi au second étage. Avec Dieu le Père, ces prophètes ou ces saints voient de haut ce qui se passe sur la terre, et les *Mystères* leur donnent, en conséquence, une place qui rappelle celle que leur a assignée Raphaël dans la disposition générale de la fameuse fresque de la *Dispute du Saint-Sacrement*, dans la chambre de la Signature, au Vatican. Au contraire, les limbes étaient placés sur la scène, quelquefois même en contre-bas; on les figurait par une tour avec de nombreuses portes à jour qui permettaient de voir les âmes des morts paraissant souffrir.

La miniature du manuscrit du *Mystère de Valenciennes*[4], qui a été

1. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, p. 163.

2. Voir *le Mystère du Vieil Testament*, publié par M. J. de Rothschild dans la Collection des anciens textes.

3. Voir Albert Réville, *Revue des Deux Mondes*, article du 1er juillet 1868. Voir aussi pour l'élévation du Paradis : Ulysse Chevallier, *Mystères des trois Doms*, déjà cité, p. 21.

4. Voir *le Catalogue de l'Exposition théâtrale* de 1878, par M. Nuitter. Le manuscrit du *Mystère de Valenciennes* existe en trois copies. Bibliothèque nationale, fonds fr., n° 12 536; Bibliothèque de Valenciennes, n° 527, et Collection de la marquise de la Coste. Ces trois manuscrits sont un peu différents les uns des autres. Celui de la marquise de la Coste est plus complet, et il renferme des indications de mise en scène qu'on ne trouve pas dans les autres. M. Nuitter les a copiées en 1878 et a bien voulu nous les communiquer; nous lui en adressons nos bien vifs remerciements. Ces manuscrits sont sans doute des copies que l'on remettait à tous les joueurs, ou



Martyre de sainte Apolline. (Miniature de Jehan Fouquet. Collection du duc d'Aumale.)

restituée par les soins de M. Nuitter pour l'Exposition universelle de 1878[1], nous confirme ces dispositions générales des décors de la scène. Sur une estrade large de 50 mètres et profonde de 25, un pavillon ouvert, supporté par deux colonnes, représente la ville de Nazareth; un second pavillon renfermant un autel figure le temple; une muraille percée d'une porte derrière laquelle on aperçoit une ville représente Jérusalem; le palais d'Hérode laisse voir, par une ouverture, le roi assis sur son trône, au-devant de la scène; un bassin carré, avec un bateau, figure le lac de Tibériade; à droite, la gueule du dragon simule l'Enfer, et, au milieu du tout, se trouve le Paradis, où trône le Père éternel.

On jouait autant dans les bourgades et les villages que dans les grandes villes. Dans le bas Maine, on donne continuellement des représentations durant la fin du xv[e] et le commencement du xvi[e] siècle. Divers comptes nous initient à la construction d'échafauds champêtres où le Paradis et l'Enfer étaient des loges faites en feuillages. Dans tout l'Ouest, ces représentations rustiques sont nombreuses, et elles ont duré longtemps après la fin des Mystères, dans le Centre et au Nord, puisqu'on en trouve encore des vestiges dans le fond de la Bretagne[2].

Comme de nos jours, la buvette était l'un des accessoires les plus utiles et les plus populaires de tout théâtre : c'était généralement sous les échafauds que s'établissaient les restaurants d'alors. Quelquefois, au contraire, les rafraîchissements s'étalaient au grand jour, et les femmes des acteurs ou des dames de la société les servaient aux amateurs[3]. A Troyes, on termina, à l'une des représentations du *Mystère de l'Ancien Testament*, la cérémonie des funérailles d'Adam par un repas auquel prirent part tous les acteurs[4].

Les Mystères eurent aussi leur vogue en Allemagne, mais il semble que les écrivains d'outre-Rhin ont moins étudié le théâtre allemand du moyen âge que celui de notre pays. On ne connaît guère que la figuration du Mystère allemand déjà citée du manuscrit de Donauschingen; encore est-elle du xvi[e] siècle. Elle est accompagnée d'un texte expliquant la disposition de la scène : on y compte dix-huit mansions ou emplacements particuliers sur une scène de forme rectangulaire, et chacune de ces

tout au moins aux principaux d'entre eux et que l'on décorait de miniatures. C'est un usage qui s'est renouvelé au xvii[e] siècle, comme nous le verrons.

1. Par MM. Gabin et Duvignaud.

2. *Revue archéologique du Maine*, année 1889, t. XXVI, p. 111.

3. Dom Morice, *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire de Bretagne*, Paris, 1744, t. II, col. 1338.

4. *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. III, année 1841, p. 448, article de M. Vallet de Viriville.

constructions placées aux deux extrémités du rectangle laisse au milieu un espace vide, « un emplacement commun » (*gemeinsame Burg*), c'est-à-dire la scène où se fait le récitatif et où se représentent les principaux épisodes du drame[1].

En 1889, la fameuse scène d'Oberammergau était encore disposée ainsi : au centre d'une immense estrade s'élevait un théâtre semblable au *gemeinsame Burg* du XVI[e] siècle, tandis qu'aux deux extrémités de l'estrade en rectangle étaient de petites maisons figurant la demeure de Pilate et le palais d'Hérode.

M. Robert Pröls[2] définit aussi la scène des Mystères du moyen âge « un parloir commun » (*allgemeiner Sprechplatz*) et se rapporte pour le détail de la disposition aux idées formulées par M. Paulin Pâris et citées plus haut[3]. Il conclut comme MM. Mone et Hase, que les théâtres des Mystères allemands avaient comme dispositions générales, outre un « parloir commun », des emplacements particuliers des deux côtés de la scène. Les emplacements étaient à plusieurs étages : à l'extrême gauche aurait été le Paradis; à l'extrême droite, l'Enfer. Toute l'étude de M. Pröls paraît s'appuyer presque uniquement sur des documents ou travaux récents relatifs au théâtre français, qu'il ne semble appliquer au théâtre allemand que par analogie.

M. Mone[4] a admis l'opinion que la scène en Allemagne était toujours entourée de toutes parts de spectateurs placés en amphithéâtre suivant le principe des cirques antiques. C'est, à notre avis, un cas particulier, qu'il ne faut pas généraliser.

Tels sont les seuls documents positifs que nous ayons sur la disposition des scènes allemandes construites pour les représentations de Mystères. Mais pour avoir été moins fréquents qu'en France les Mystères allemands n'en eurent pas moins une importance considérable. En 1498, entre autres exemples, à Francfort, deux cent soixante-cinq personnages parurent sur la scène; en 1514, dans la même ville, il n'y a pas moins de six cents personnages, et au siècle suivant un Mystère joué à Lucerne compte encore trois cents personnages[5]. Au XV[e] siècle, les corporations

1. Voir Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*, Leipzig, 1858, p. 34, *passim*.

2. Robert Pröls, *Geschichte des neueren Dramas*, Leipzig, 1880-1883, t. I, p. 173.

3. Paulin Pâris, Leçon au Collège de France, du 7 mai 1855.

4. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, Manheim, 1852. Karl Hase (*Das geistliche Schauspiel*, p. 35) a discuté sa théorie.

5. Cette multitude d'acteurs, comme aussi l'affluence des spectateurs et la longue durée des pièces, donnèrent naissance en Allemagne à des habitudes d'intempérance et d'ivrognerie carac-

s'adonnaient surtout au théâtre. Au XVIe siècle, les bouchers, à Fribourg-en-Brisgau, jouaient tous les sept ans *le Mystère de la Passion*, comme les habitants d'Oberammergau la jouent actuellement tous les dix ans.

Concluons donc qu'en Allemagne le théâtre liturgique possède une mise en scène identique à celle qu'il a en France, et que, dans les deux pays, les errements sont les mêmes.

téristiques. « Comme les représentations duraient de nombreux jours, quelquefois même de nombreuses semaines, naturellement ni le public ni les acteurs ne pouvaient rester aussi longtemps le gosier sec. Il fallait festiner, et avant tout, suivant la louable habitude allemande, il fallait boire quelque chose, et quelque chose de réconfortant; aussi des repas, des banquets, des bacchanales, venaient-ils s'ajouter aux représentations liturgiques. Et nous savons que plus d'une fois la pièce n'a pu être jouée jusqu'au bout parce que le saint Abraham s'est cassé le cou, étant ivre, ou bien parce que Chérubin et Séraphin se sont battus et mis la figure en sang.... » (Prutz, *Vorlesungen über die Geschichte des deustschen Theaters*, Berlin, 1847, p. 18.)

CHAPITRE VI

LA PLANTATION DU DÉCOR ET LA MACHINERIE

La plupart du temps, les monuments ne sont pas reproduits à leur grandeur exacte; c'eût été impossible : dans la miniature du *Mystère de Valenciennes*, une muraille percée d'une porte, entre deux colonnes, représente Nazareth; un pavillon à colonnes entouré d'une balustrade, avec un autel, sur lequel est l'arche d'alliance, figure le temple de Jérusalem. Les villes sont indiquées par un ou deux monuments réduits, tels que nous les représentent les miniaturistes dans les manuscrits des XIV[e] et XV[e] siècles; un bassin carré avec un bateau doit donner l'illusion de la mer[1]. Une partie de ces mansions se ferme avec un rideau, derrière lequel se représentait la naissance ou la mort de la Vierge : on levait le rideau et l'on apercevait une femme étendue dans un lit. Le rideau jouait aussi un grand rôle pour les pièces où l'action se transportait de lieux publics, comme une place ou une rue, dans un intérieur. Tant que l'action se déroulait sur la place, les rideaux restaient fermés; dès qu'elle se transportait dans l'intérieur, on tirait les rideaux, et les acteurs, entrant dans la mansion, y continuaient leur jeu. On peut voir en détail ces procédés de mise en scène dans les gravures du « Térence » de Trechsel. En dehors de ces jeux, les rideaux servaient à cacher les personnages qui, dans la pièce, avaient un rôle que le public ne devait pas voir : ils se retiraient alors derrière, mais cette sortie de scène n'existait que par extraordinaire; car, lorsque les acteurs n'avaient plus à figurer dans la pièce, ils se tenaient sur les bas côtés de l'estrade, ou bien dans l'auditoire, à une place reliée à l'échafaud par un praticable.

L'Enfer, quelle que soit sa place sur l'échafaud, est toujours, croyons-

1. Voir Nuitter, *Catalogue de l'Exposition de* 1878, déjà cité.

nous, figuré par une gueule de dragon, qui s'ouvre et se referme; cette représentation de l'Enfer paraît même dater du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e]; les diables y entrent et en sortent continuellement. Il existe, dans les pièces provenant des Menus-Plaisirs, un dessin[1] de gueule d'Enfer, postérieur à l'époque des Mystères, et la représentant telle qu'elle était au XV[e] siècle. Ce dessin la reproduit sous plusieurs aspects, de face et de côté; il donne le détail descriptif de son mécanisme et l'explique clairement de la façon suivante : La gueule, de grandeur d'homme, doit être en étoffe ou en cuir peint de la couleur qu'on donne au dragon ou autres animaux; à ses extrémités sont fixées des armatures en bois ou en fer, en forme de demi-cercle. Ces demi-cercles, tous réunis par un écrou aux deux extrémités de la bouche, s'écartent à volonté dans leur partie supérieure; recouverts de la toile qui représente la tête du dragon, ils ressemblent à une capote de cabriolet s'ouvrant et se refermant à volonté. Sur le milieu et au devant de la capote est simulé un museau, tandis que deux gros yeux sortent de chaque côté. Comme le mécanisme joue facilement pour l'entrée et la sortie, les diables peuvent sans difficulté soulever et rabaisser la capote, et pénétrer rapidement de la scène dans le réduit qui simule l'Enfer, et réciproquement. La gueule d'Enfer resta en usage fort longtemps dans les représentations de théâtre, puisque dans le ballet *la Poma d'oro*, donné à Vienne en 1468 devant l'empereur d'Allemagne, le théâtre représentait une gueule énorme de dragon, dont la bouche ouverte laissait apercevoir au fond de son palais une ville en flammes peinte en trompe-l'œil sur la toile de fond.

En Allemagne, la mise en scène paraît être moins soignée qu'en France. L'Enfer était figuré quelquefois par un grand tonneau d'où le diable sortait et dans lequel il rentrait sans cesse. Pour simuler la montagne de la Tentation, on se servait également quelquefois d'un tonneau identique, placé dans le sens de la hauteur[2].

En France, l'art du machiniste était assez développé, quoiqu'il n'y eût point de changements de décor à vue. Outre la gueule d'Enfer qui

1. Ce dessin avec le recueil qui le contient provient de Papillon de la Ferté; il est aujourd'hui dans la collection James de Rothschild, et nous tenons à remercier particulièrement M. Picot, qui nous l'a montré et qui a bien voulu mettre à notre disposition les documents déjà réunis par lui sur l'histoire du théâtre. Le même dessin avec figures démonstratives se trouve aussi dans un Recueil des Archives nationales (O^1,3238, f° 72) provenant des Menus-Plaisirs et composé, vers 1740, avec des dessins antérieurs, par le sieur Lévêque.

2. Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*, Leipzig, 1858, p. 37.

s'ouvrait et se refermait continuellement, il y avait des appareils mécaniques perfectionnés.

Les machines au moyen desquelles s'opéraient les vols, et qu'on appelait « voleries » ou « voulleries », jouaient un rôle important dans les Mystères. Souvent des personnages s'élevaient de la scène et disparaissaient dans les nuages; des anges descendaient du ciel sur la terre, ou y remontaient. Dans *le Mystère des Actes des Apôtres*, joué à Angers, saint Pierre s'attachait à un pilier, de telle façon qu'au moyen d'une poulie on le soulevait en l'air avec le pilier, jusqu'à ce qu'il fût caché par des toiles tendues simulant des nuages[1]. A Valenciennes, les prophètes Moïse et Élie montaient sur une nuée et disparaissaient derrière un ciel fait de toiles bleues tendues. A un autre moment, une tour construite sur la scène s'enlevait en l'air et laissait voir Joseph, que Jésus prenait par la main[2].

La représentation se terminait par l'ascension, où Jésus-Christ s'enlevait de lui-même à 40 pieds de haut et était couvert alors d'une nuée blanche dans laquelle apparaissaient deux anges.

Des bateaux ou des chars naviguaient ou circulaient sur la scène, des bâtiments s'y écroulaient quelquefois avec fracas. Il y avait de grands jeux de trappes pour les substitutions de personnages. Enfin, on voyait des pendaisons sur la scène, comme celle de Judas et même celle d'Aman, qui, dans *le Mystère d'Esther*, se faisait avec « machines à prestige[3] ».

Toutes ces machines, déjà inventées au xve siècle, devaient faire le bonheur de nos pères durant trois cents ans; sous le règne de Louis XIV, elles forment encore, au théâtre, presque le principal attrait pour la ville et la cour.

Le bois servait exclusivement à la construction du théâtre[4] et des « mansions ». « Le Paradis terrestre, dit l'auteur du *Mystère de la Résurrection*, doit estre faict de papier, au dedans duquel doit avoir branches d'arbres, les uns fleuris, les autres chargés de fruicts de plusieurs espèces, comme cerises, poires, pommes, figues, raisins, et telles choses artificiellement faictes, et d'autres branches vertes de beau may, et des rosiers, dont les roses et les fleurs doivent excéder la

1. Dom Piolin, *Recherches sur les Mystères qui ont été représentés dans le Maine*, Angers, 1858, in-8, p. 30.
2. Manuscrit du *Mystère de Valenciennes* de Mme de la Coste, communiqué par M. Nuitter.
3. Ch. Abel, *op. cit.*, préface, *passim*.
4. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, p. 402, et E. Morice, *op. cit.*, p. 57.

hauteur des carneaux (créneaux) et doivent estre de fraiz coupez et mis en vaisseaux pleins d'eau pour les tenir plus freschement[1]. »

En général, le papier peint, les étoffes, le carton, et tout ce qui constitue aujourd'hui l'industrie du tapissier, servaient à la décoration des échafauds. Quelquefois les fleurs étaient « au naturel »; dans *le Mystère du Vieil Testament*[2], « on doit montrer un beau Paradis le mieux faict qu'il sera possible, bien garni de toutes fleurs, arbres et fruits les plus beaux, selon la saison qu'il sera possible ». Pour figurer le ciel, on tend un vaste rideau bleu au moyen d'une ficelle après deux mâts, « adonc se doit montrer un ciel peinct tout semé d'étoiles ». Du reste, une quittance du XVe siècle nous indique mieux que toutes les descriptions les procédés de travail des décorations : « Item y ot fait la forme et figure de la grosse thour que m. d. s. fait faire à Gorincheu, toutte de charpenterie qui estoit de XLVI piez de hault et grosseur à l'avenant, couverte de toille painte de machonnerie, d'argent et escalle d'azur, et les fenestres, les créteaulx et les pomeaulx tout doré d'or, la cappe richement estoffée d'or et d'azur, ayant bannières sur chacune fenestre armorées des armes de m. d. s.[3]. »

De nos jours on aurait sablé les tréteaux pour empêcher les acteurs ou les animaux qui s'y mouvaient de glisser et de tomber; il est vraisemblable qu'alors on les couvrait d'herbe fraîchement coupée : c'est du moins ce que rapportent plusieurs érudits[4].

1. Ulysse Chevalier, *Mystère des trois Doms* déjà cité, p. 18. La représentation n'avait point été négligée par les commissaires. Dès le 30 décembre 1508, un marché passé avec trois *chappuis* (charpentiers) de Romans, Jean Lambert dit Caffiet, Jean Roux et Pierre Pérat, obligeait ces derniers à construire les échafauds et la plate-forme pour *le Mystère des trois Doms*, « ainsi que les châteaux, villes, tours, tourelles, paradis, enfer; à fournir les grosses pièces pour les piliers des tentes et généralement tous les ouvrages en bois concernant les *feintes* ou décorations, moyennant le prix de 412 florins » (d'après les préceptes du Conseil de ville de Romans).

2. *Mystère du Vieil Testament*, déjà cité, *passim*.

3. Voir Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*, 1845, t. I, p. 316.

4. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 326. Voir aussi à ce sujet la mention suivante de « l'Eschevinage d'Amiens tenu le XVIe jour de novembre 1501 ».

« Sire Richier de Saint-Fuscien, maieur :

« Messires sur ce en conseil et advis ensemble ont ordonné que pour le bien et proufit de la ville l'on vendra les matères de bos estant au lieu que on dit le Four des Camps, est assavoir le Paradis, l'Enfer, les hourts du Roy et de la ville, le déluge, le pénacle et autres matères de bos, le cordail, roues de...? et autres appartenant à laditte ville qui sont demourez du Mystère de la Passion dernièrement joué en laditte ville et qu'on les vendra à la chandeille, au plus offrant audit lieu du Four des Camps le jour Saint Nicolas prochain venant et que ce sera publié par les paroisses d'icelle ville et à ce seront commis aucuns de mesdits sieurs tel qu'il leur plaira. » (*Archives municipales d'Amiens.* Reg. aux dél., t. XIX, f° 62 v°.) Communiqué par M. Viguet, archiviste de la ville d'Amiens, que nous remercions bien vivement de son amabilité.

Dieu le Père, placé sur son trône ou dans le Paradis, comme à Valenciennes en 1547, avait derrière lui un soleil et des rayons en bois recouverts de papier doré. Ces rayons étaient mus par une manivelle et tournaient sans cesse. Parfois, pour mieux simuler le séjour des bienheureux, des anges maintenus dans les combles par des ficelles voltigeaient sur des fonds de toile bleue semée d'étoiles d'or[1].

Lorsque le théâtre est au centre de l'auditoire, s'il y a lieu de construire des mansions, on les construit à jour, c'est-à-dire figurées par quatre poteaux surmontés d'un toit; ce qui permet de voir de tous les côtés les personnages qui y jouent. Mais il est probable que les échafauds, entourés de monde de toutes parts, n'avaient aucune construction à élévation, et que des indications suffisaient[2].

La façon de simuler la nuit ou les ténèbres est restée un des problèmes obscurs de la mise en scène du moyen âge. Au moment où Jésus-Christ expire, dans *le Mystère de la Passion*, le livret porte : « Ici faict ténèbres ». Plusieurs auteurs ont supposé que l'on tendait alors un grand voile noir; cette façon d'opérer ne paraît avoir été qu'un signal convenu indiquant au spectateur qu'on aurait dû simuler la nuit. Il eût été impossible, étant donnée la disposition de la scène que nous connaissons, de la couvrir entièrement d'un voile.

Pour nous, nous croyons plutôt à des effets de fumée, qu'utilisaient souvent les entrepreneurs de Mystères[3]; lorsque Jésus était transporté du haut du temple sur la montagne, on le cachait, ainsi que le diable, dans un nuage de fumée, pendant tout le temps que durait l'enlèvement.

Le tonnerre et les éclairs se voient souvent dans *le Mystère du Vieil Testament*. Le tonnerre se faisait au moyen de pierres que l'on secouait fortement dans un tonneau. Quant aux éclairs, au xv[e] siècle, la pyrotechnie fournissait des moyens qui permettaient facilement de les produire; on en trouve un exemple dans le compte de la représentation du *Mystère de l'Incarnation et Nativité*, qui eut lieu à Amboise en 1497 : « Achat de treize fuzées pleines de poudre à canon et d'une livre de poudre pour servir à jouer ledict Mystère, douze desquelles fuzées furent mises en ung ydolle et l'autre fuzée

1. Voir le manuscrit du *Mystère de Valenciennes* en 1547, de la collection de Mme la marquise de la Coste, reproduit dans le *Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, par M. Nuitter.

2. Mone, *op. cit.*, p. 157 et 158.

3. Voir Dom Piolin, p. 30. *Recherches sur les Mystères qui ont été représentés dans le Maine*, Angers, 1858, in-8.

en Paradis, laquelle fut gectée dudit lieu à lad. ydolle pour icelle brusler[1]. » Au *Mystère de sainte Barbe*, joué à Laval en 1493, on signale une « bête énorme qui vomissait du feu par les yeux et les naseaux ».

Au *Mystère de Valenciennes*, en 1547, les anges qui voltigeaient dans le ciel avaient « des bâtons dorés en forme de lampes au bout, dont sortait la flamme soufflant quelque par ledit bâton » ; ou bien ils agitaient « des tisons dont sortaient flammes cracquantes pleines d'étincelles », sortes de pétards plus anciens par conséquent que ceux des fêtes nationales[3].

1. C. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours 1874, p. 201. *Comptes de la ville d'Amboise*, C. C. 112, année 1497, f° 33.

2. L'abbé Anis, *les Mystères représentés à Laval de* 1493 *à* 1538; 1887, in-8, p. 9.

3. *Manuscrit du Mystère de Valenciennes de Mme la marquise de la Coste*, communiqué par M. Nuitter. — Il n'était pas rare non plus d'assister à des Mystères où des villes étaient assiégées à coups de canon, puis incendiées, et dont les murailles étaient réduites en cendres. — Voir *la Passion de Mgr Saint Didier, par Me Guillaume Flameng, chanoine de Langres*, publiée par J. Carnaudet, Paris, 1855, p. 224 et suiv.

CHAPITRE VII

COSTUMES, DIABLES, SOTS, FOUS, JEUX DE MISE EN SCÈNE

La recherche de l'exactitude du costume n'existant pas, les acteurs portaient celui de l'époque où ils vivaient. Ce n'est pas nous qui les blâmerons de ce que certains auteurs ont appelé un « anachronisme ». Les Mystères, comme la plupart des pièces de théâtre historiques, représentent moins des faits et des personnages de l'histoire à laquelle leur sujet est emprunté, qu'un drame et des scènes de mœurs de l'époque où ils sont écrits. Le costume contemporain nous paraît donc, dans bien des cas, convenir mieux que celui que l'archéologie se déclare souvent impuissante à réaliser. Dans les Mystères, ce ne sont pas les mœurs du temps de Jésus-Christ ou celles du Vieux Testament qui sont représentées; ce sont les idées, la manière de voir et les costumes d'alors que l'on y trouve décrits : ce sont donc les personnages, les habitudes et les milieux du xve siècle qui sont mis sur le théâtre.

Les empereurs romains ou Hérode (celui des rois qui apparaît le plus souvent dans les Mystères) étaient vêtus comme les rois de France du xve siècle, avec le grand manteau et la couronne sur la tête; pour toute distinction, ils portent la barbe[1]; quelquefois, comme ce sont des princes païens, on leur donne des costumes d'infidèles ou de barbares du xve siècle, c'est-à-dire de Turcs ou de Polonais, habillés à la façon dont Gentile Bellini peignait les Orientaux[2]. Le Christ et les apôtres allaient nu-pieds et portaient également la barbe. Le Christ devait figurer avec

1. Lors de l'entrée de Charles le Téméraire à Dijon en 1474, le peintre Mounot Grindet reçut 1 franc pour le louage de xxiii barbes pour les prophètes, et en 1494, aux Mystères joués à Dijon lors de l'entrée de Charles VIII, le peintre Perronet Rousseau avait fourni « deux barbes pour prophètes » et la perruque de « l'omme pendu » (*Mémoire de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, années 1885 à 1888, p. 243. Article de M. Gouvenain, archiviste du département).

2. Voir l'édition de *Hrovista* de Nuremberg, 1500.

les habits que la tradition lui a donnés, tels, du reste, que nous le représentent les toiles peintes de l'hôpital de Reims ou toutes les figurations du xv[e] siècle. On lui peignait sur les mains et sur les pieds les stigmates. La Vierge et sainte Anne sont vêtues à la façon des religieuses du moyen âge, telles que le sont encore aujourd'hui les Carmélites. Les prêtres ou religieux, qui figuraient le Christ et les apôtres, obtenaient la permission de laisser pousser leur barbe, afin de mieux rentrer dans leur rôle[1]; car on eût trouvé trop profane pour eux de s'affubler de postiches. Dans la scène de *la Passion*, le Christ était complètement nu; du reste, Adam et Ève, dans *le Mystère du Vieil Testament*, étaient également nus dans les premières scènes. La pudique Angleterre montrait aussi, sur ses échafauds du xv[e] siècle, nos premiers parents dans le plus simple appareil. Le texte de l'un des manuscrits des *Mystères anglais de Coventry*[2] prescrit pour les acteurs qui tiennent leur rôle la nudité complète; ils doivent pourtant prendre des feuilles d'arbre pour dissimuler certaines parties de leur corps[3].

La suite des rois était celle des seigneurs du temps; on les voyait souvent tenant le faucon sur le poing ou accompagnés de lévriers. Au *Mystère de Jules César*, joué à Amboise en 1500, on fit venir du château « des cuirasses, harnois, jambières, garde-bras et salades » pour représenter les légionnaires et les lieutenants de César[4].

Dans *le Mystère du Vieil Testament*, on trouve cette mention, qui peut nous faire rire : « Ici se promène Nabuchodonosor, le maréchal, le premier maître et le deuxième de l'artillerie faisant manière de regarder l'ordonnance des gendarmes. »

Comme nous l'avons expliqué plus haut, le Nabuchodonosor des Mystères n'est pas le roi de l'Écriture : c'est un prince du xv[e] siècle qui

1. *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, année 1841, p. 247. Représentations dramatiques à Amboise aux xv[e] et xvi[e] siècles, par M. Cartier : « On se servait de postiches, mais les prêtres, considérant ces barbes d'emprunt comme un déguisement trop profane, demandèrent à l'évêque la dispense de raser leurs barbes, afin de mieux figurer les Apôtres et les Juifs. »

Mémoires de l'Académie de Dijon, 3[e] série, t. X, année 1887, p. 310. Article de M. Serrigny et *Comptes du Mystère de Romans*, déjà cités.

2. Musée britannique, mss. fonds Cotton, Vespasien D. VIII.

3. William Hone, *Ancient Mysteries described*, Londres, 1823.

4. C. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 53. Comptes de la ville d'Amboise du 2 décembre 1500. A.A. 131, f° 8. Entrée solennelle d'Anne de Bretagne. *Archives de la mairie de Bourges* : « Bons au drapier Durand Salvi pour fournir les étoffes nécessaires à la représentation du Mystère joué à la porte Saint-Sulpice en 1506, lors de l'entrée du roi Louis XII et d'Anne de Bretagne. »

vit selon son temps : il a les passions, les sentiments et les mœurs de son auditoire. Il n'est donc pas si ridicule de l'entourer ainsi; il le serait davantage, étant donné l'esprit du rôle, si l'on représentait ce roi avec des Asiatiques de dix siècles avant notre ère.

On s'étonnera du reste encore moins des anachronismes des Mystères au XVI[e] siècle, lorsqu'on se rappellera que, durant le Congrès de Vienne, au XIX[e] siècle, au milieu des fêtes qui furent données dans la capitale de l'Autriche à l'occasion de cette réunion de souverains et de diplomates qui décidaient du sort de l'Europe, le premier théâtre de cette ville monta splendidement une pièce intitulée : *Comédie sacrée de David*, qui depuis 1806 avait déjà fait le tour de l'Allemagne.

On voyait dans cette pièce cinq cents hommes des troupes autrichiennes figurant des Philistins, des Juifs ou des Amalécites, avec fusils et baïonnettes, livrer sur la scène un combat de mousqueterie des plus nourris. Les empereurs Alexandre et François, le roi de Prusse et les plus fins diplomates d'alors, princes de Bénévent ou comte de Nesselrode, ne se faisaient pas faute d'assister à ce spectacle, qui est resté un des plus remarquables dans les annales des pompes et des fêtes de la monarchie autrichienne.

Dans *la Passion de Jésus-Christ*, les centurions portent une armure complète avec bassinet; les saintes femmes ont les habits que portaient les princesses de la cour dans les jours de grande fête; elles étaient quelquefois décolletées, et à les voir, on les aurait prises pour des dames parées pour aller au bal et nullement pour figurer dans un exercice religieux. Qu'on n'oublie pourtant pas que ces rôles n'étaient qu'exceptionnellement tenus par des femmes, et que c'étaient en général de jeunes gens imberbes qui les remplissaient.

Dans les premiers Mystères, l'Église prêtait ses ornements comme pour les premiers drames liturgiques joués dans le chœur ou dans la nef. Dieu le Père[1] est presque toujours en empereur ou en pape; il tient la

1. Voir William Hone, *Ancient Mysteries described*, p. 192.

2. Voir Mercier de Compiègne, *l'Éloge du sein des femmes*.

Dans *le Mystère de sainte Barbe*, la sainte apparaît nue aux yeux du public; il se présente là pour nous un problème délicat, car nous voyons que la sainte était figurée par un homme à Metz en 1468. Comment donc un homme nu pouvait-il représenter une femme nue? Lui mettait-on un maillot? C'est assez vraisemblable. Comme certains Mystères étaient joués en hiver on ne peut guère supposer que les acteurs eussent pu se tenir en plein air dans un costume si léger. Certains bibliographes expliquent le fait en disant que la sainte n'apparaissait nue que jusqu'à la ceinture; mais cette explication n'est pas suffisante et n'atténue que faiblement l'invraisemblance.

boule du monde d'une main et le sceptre de l'autre; il a sur la tête une tiare papale[2] et porte le grand manteau impérial, qui est probablement une chape d'église[3]. Les anges sont en surplis, tels que sont encore nos enfants de chœur, mais on leur attache des ailes[4] : « Pour avoir fourny de helles et chiefs pour les Anges dudit Mistère, x s. t. »

Il n'était pas d'usage, comme de nos jours, d'indiquer en tête du manuscrit d'un Mystère le costume détaillé de chacun des figurants; cependant un fragment de Mystère conservé à la Bibliothèque de Clermont-Ferrand possède une indication de costume que, pour la rareté du fait, nous reproduisons :

« S'ensuyvent les noms des personnages et la quantité : 1° *Deus Pater cum barba grisa et cappa et habet tres coronas supra caput et habet in manu mundum* (et dans le manuscrit est dessinée à côté la boule du monde surmontée d'une croix : on faisait généralement ces boules au moyen de deux sébiles demi-circulaires réunies par les bords[5]).

« *Item sanctus Johannes cum magna barba et cum raupa* (robe[6]) *facta ex pillis chamelli*[7]. »

Quant au luxe déployé dans certains Mystères, il dépassait ce que nous pouvons communément nous figurer. On cite généralement le costume de Néron dans *le Mystère des Actes des Apôtres* joué à Bourges en 1536 : tout était de velours brodé d'or, sa couronne était en or, couverte de pierreries, etc. Les dépenses que s'imposaient les villes pour les costumes de leurs acteurs furent presque toujours considérables, et certains personnages tenaient, par vanité, à y paraître des plus brillants.

1. Voir Didron, *Histoire de Dieu*, Paris, 1843, in-4, Imprimerie royale, p. 205 à 207.

Mémoires de l'Académie de Dijon, 3e série, t. X, année 1887, p. 310. Article de M. Ernest Serrigny : « On mettait à Dieu une barbe longue et blanche, et une paire de gants de prélat aux mains. »

Voir aussi *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, années 1885 à 1888 : « Au Mystère joué en 1521 à l'entrée de François Ier à Dijon, on acheta, pour 6 deniers, le safran et la laine pour faire une barbe à Dieu ».

2. *Mémoire de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II (1885 à 1888), p. 243.

3. *Mystère de l'Incarnation*, publié par la Société des bibliophiles normands, 2 vol. in-4, avec notice de M. le Verdier déjà cité : notice, p. LII. Les Confrères de Saint-Romain établis à la cathédrale reçoivent en prêt du chapitre tous les ornements et vêtements sacerdotaux dont ils ont besoin : crosse, mitre, chape, etc....

4. Voir Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 47.

5. Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*, déjà citée t. I, p. 316.

6. *Raub* en allemand.

7. Nous remercions bien vivement M. Vimont, bibliothécaire de Clermont-Ferrand, qui nous a communiqué ce texte si curieux.

Alors, au moment où les Mystères ont si grande vogue, la cour de Bourgogne rivalise de somptuosité avec la cour de France. Isabeau de Bavière a mis à la mode les étoffes les plus luxueuses, qu'elle surcharge de parures et d'ornements. Durant tout le siècle, on cherchera à renchérir sur cette débauche de richesses. Les habits des grands seigneurs, à toutes les fêtes, qui se multiplieront, seront couverts de bijoux, de perles et de pierres précieuses. Ce sera la grande folie du temps, et les bourgeois qui jouent dans les Mystères chercheront durant la représentation à faire une ostentation semblable.

Ce besoin de paraître se retrouve dans tous les spectacles, et, pour ne citer qu'une anecdote, nous rapportons celle-ci, qui nous a paru assez piquante :

A Rouen, un bourgeois nommé Lechevallier veut surpasser ses camarades; il remplit le rôle de Pilate et demande à un peintre de lui faire un trône splendide pour siéger devant le public; celui-ci répond amplement aux vœux de son client. Durant la représentation, Lechevallier put se croire un véritable souverain tant ses vêtements et sa chaire étaient resplendissants; mais après il fallut en rabattre, car le peintre réclama 30 livres pour son œuvre, et 30 livres étaient 1000 francs de notre monnaie. De contrarié qu'il était, Pilate devint furieux et refusa de payer; le Parlement dut rendre, le 14 mai 1503, un arrêt le condamnant à acquitter ladite somme au peintre[1].

On trouve aussi dans le dialogue la preuve du luxe général de ces fêtes.

Dans *la Passion*, par exemple, la Madeleine se plaît à énumérer tous les avantages de sa beauté, à vanter son luxe, la richesse de son vêtement, de sa parure, de son train de vie[2]. Elle demande du baume égyptien, et quand on lui en présente, elle en veut davantage, « bien que ce soit très cher ». Elle se fait donner des boîtes de précieux parfums, elle désire des tapis, des pierreries et des fleurs, en un mot toutes les satisfactions de la richesse. Elle se livre devant son miroir à des « amignonnements » sans fin; elle demande des « oignements » pour tenir sa peau belle et fraîche.

1. Gosselin, *Histoire du théâtre à Rouen avant Pierre Corneille*, Rouen, Cagniard, 1868, in-8, p. 4.

2. Voir l'abbé Anis, *les Mystères représentés à Laval de* 1493 *à* 1538, Laval, 1887, in-8, p. 8 : « Même avec un rôle secondaire, on était heureux de paraître avec éclat. Beaucoup se faisaient fête de porter, au moins une fois, un habit de soie ou d'empereur. A Laval, on vit dans *le Mystère de sainte Barbe* cent joueurs habillés de soie et de velours à pleine voie.



Costume d'une grande dame du xve siècle,
tel qu'en revêtaient les saintes femmes dans les Mystères.

Ce sont des jeunes gens costumés en femmes qui figurent ainsi Marie-Madeleine ou autres mondaines de la scène[1]!

Pour faire contraste avec le luxe de la Madeleine ou d'autres femmes, nous terminerons l'étude du costume par celui des diables. Le diable était l'acteur populaire par excellence. « On saluait avec joie l'être familier qui avait une place si importante dans les histoires du coin du feu, que tout le monde croyait pouvoir rencontrer un soir sur sa route, ennemi populaire du genre humain, à qui est échu dans la légende le rôle du loup dans la fable, être méchant et risible auquel on tâchera de jouer le plus de bons tours qu'on pourra. Dès qu'il paraissait dans son grotesque accoutrement, tous les yeux se reportaient sur lui : ses contorsions et ses hurlements auraient suffi à faire trouver la pièce intéressante : on était trop heureux de pouvoir rire un jour de qui nous faisait peur[2]. » Les diables, qui avaient un rôle si important, étaient moins luxueux; mais leur accoutrement mettait en frais l'imagination du tailleur. Rabelais décrit ainsi leur costume dans la *Passion* que Villon fit jouer à Saint-Maixent : « Ils étoient tous capparassonez de peaux de loupz, de veaulx et de béliers, passementées de testes de moutons, de cornes de bœuf et de grands havelz de cuisine ceincts de grosses courroyes, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches et sonnettes de muletz, à bruict horrifique. Tenoyent en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées ; aultres pourtoyent longs tizons allumez, sur lesquelz à chascun carrefour jectoient plaines poingnées de parasine (poix-résine) en pouldre, dont sortoyt feu et fumée[3]. » Il nous paraît cependant que les diables avaient pris un costume qui, tout en variant quelquefois, s'était généralisé; ils portaient un maillot noir souvent à longs poils et une coiffure à oreilles de chien tombantes que rehaussaient des cornes de bouc[4]. Pour se rendre plus horribles, ils se barbouillaient d'ordinaire les mains et la figure de cirage ou d'autres enduits noirâtres, et les entrepreneurs de Mystères ou les municipalités devaient payer aux établissements de bains les frais nécessités par leur nettoyage[5].

1. Olivier de la Marche, dans son livre du *Parement des Dames*, nous faisant la description de l'accoutrement dont il voudrait voir orner la dame de ses pensées, décrit l'habillement que portaient dans les grands Mystères du XV[e] siècle les femmes qui y assistaient, ou même le jeunes gens « vaniteux de leur beauté » qui, jouant des rôles de femmes, en portaient les vêtements.

2. Jusserand, *le Théâtre en Angleterre*, Leroux, 1881, p. 50.

3. *Pantagruel*, liv. IV, chap. XIII.

4. Voir *le Mystère des Actes des Apôtres*, avec miniature de Jehan Michel, imprimé en 1490 par Anthoine Vérard, *Galerie mazarine*, n° 260.

5. Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*, déjà citée t. II, p. 320.

Les fous et les sots ont à peu près le même costume : des maillots gris, noirs, verts, avec un bonnet à oreilles de chien et à crête, tels que ceux des fous de nos rois et comme on représente généralement Triboulet dans les tableaux d'histoire[1].

Dans *le Mystère du Vieil Testament*, Satan, qui vient tenter Ève, « doit être en manière de serpent avec le visage d'une pucelle ». Évidemment on se servait de masques, puisque les hommes jouaient les rôles de femmes.

Lorsqu'on veut exécuter des « feintes », c'est-à-dire des animaux, des géants ou toute autre figuration fabriquée, pour les rendre plus « au vif » on charge un sculpteur d'en faire le modèle au moyen d'une statue en pierre ; on la copie ensuite en carton, en papier ou en baudruche, et on la colorie après. C'est aux peintres ou quelquefois aux tailleurs qu'était confiée l'exécution de ce travail ; ils collaient les poils, les cheveux, la barbe et tous les appendices nécessaires[2].

Les décors étaient conçus suivant le même principe que les costumes : si l'on représentait la prise de Troie, on simulait un combat du xve siècle ; les murailles étaient crénelées avec des tourelles et l'on y faisait brèche à coups de canon. Dans *le Mystère du siège d'Orléans*, plusieurs combats, assauts et prises de villes avaient lieu en public.

La mise en scène fut aussi réaliste que les dialogues, dans *le Mystère des Actes des Apôtres*. Judas en chemise, accompagné de deux diables, y monte sur un escabeau et se passe autour du cou une corde que l'un des diables lui tend, puis il l'attache à la branche d'un arbre avec l'aide des deux diables, et, poussant l'escabeau, reste pendu. Alors, ouvrant sa

1. On peut voir, dans les recueils O[1] 3238 à 3242 des Archives nationales, un grand nombre de fous et de sots se livrant à des scènes d'acrobatie.

2. *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. II, p. 245. Article de M. Gouvenain, archiviste du département : « au tailleur d'ymages Antoine, 16 gros pour avoir fait de pierre le patron et mole de la teste du lion »....; p. 243 : « deux grants statures d'un géant appelé Golias avec trois testes servant esdistes statures ».

De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, in-8, p. 40 : « A Paule l'ymagier pour le patron en pierre du don fait au roi, 2 escus. »

Nous trouvons aussi dans les Archives de la ville de Troyes (Registre cote B. 117) les renseignements suivants à propos de l'entrée de la reine Éléonore, le 31 janvier 1534, dans la capitale :

« A Yvon Bachot, tailleur d'images, qui a taillé « le dauphin en boys ».

« A Jehan Evrard, tonnelier, pour dix-huit grands cercles et trente petis avec l'ozière pour faire ung oiseau à troys testes et troys piedz.

« A Nicolas Haslin, dict le Flament, tailleur d'ymaiges, lequel a taillé la salemande et tant faire la queue d'icelle que à tailler un bras armey estant en une nuée pour soubztenir le pavillon de l'eschaffault de la Royne. »

chemise, il laisse voir les entrailles d'un animal qu'il avait eu soin préalablement d'attacher sur son ventre, et le scénario porte ces mots : « Icy crève Judas par le ventre et les tripes saillent dehors[1] ».

Ce rôle de Judas devenait quelquefois dangereux, et l'on cite plusieurs prêtres qui, en le jouant, furent privés de respiration et ne purent revenir à la vie qu'après d'énergiques frictions[2]. A Metz, entre autres, en juillet 1437, Jean de Missey, qui faisait Judas, « se pendit si bien, qu'il râlait quand on coupa la corde[3] ».

Le rôle de Jésus-Christ n'était pas moins dangereux : outre sa position sur la croix qu'il devait garder durant le débit d'un millier de vers, il était aussi maintenu en l'air lors de la Transfiguration, et cela pendant qu'on récitait cent vingt-huit vers. On comprend que peu de personnes se dévouassent à pareil supplice, qui faisait souvent tomber en syncope le malheureux acteur[4]. Dans la scène de la flagellation, les bourreaux détaillent les parties du corps de Jésus-Christ, et l'un d'eux dit : « Il a le dos à l'avantaige pour recevoir gros horions. » Alors pleuvent les coups, et l'on simule force plaies et force sang répandu. La décollation d'un martyr a toujours lieu sur la scène; la tête est « feinte » et tombe à terre sous le coup de hache du bourreau, tandis qu'une liqueur rouge, imitant le sang, coule à flots[5].

Au moment où le martyr meurt, on voit l'âme du défunt s'envoler; c'est un oiseau qui, tenu attaché, est mis en liberté et s'envole, ou bien c'est une marionnette[6] maintenue en haut par une ficelle que l'on tire du Paradis.

On arrivait alors à faire des tours d'adresse inexplicables pour les assistants, qui les traitaient de « choses merveilleuses » et de « beaux secrets ». Ainsi, dans *le Mystère de la Passion*, on voyait successivement « un petit enfant vif, qu'on ne perçoit venir que quand la Vierge

1. *Au Mystère de Valenciennes*, « Judas s'alla pendre, son âme sortit par son ventre, lequel creva et fut emporté par des diables volant en l'air ». (Renseignement dû à l'obligeance de M. Nuitter.)

2. E. Morice, *op. cit.*, p. 125.

3. Ch. Abel, *op. cit.*, préface *passim*.

4. *Ibidem*.

5. Voir *le Mystère de saint Didier*, déjà cité, p. 256.

6. Dans *les Mystères de Noël* et de *l'Annonciation*, joués à Dieppe au XVe siècle, figurait une statuette de Vierge qui agitait la tête et les bras et dont les yeux se levaient vers le ciel. Charles Magnin, *Histoire des Marionnettes au théâtre*, déjà citée p. 118; Desmarquets, *Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe*, t. I, p. 68 et suivantes; Édouard Fleury, *Origines et développements de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, 1881, in-8, p. 61; L. Vitet, *Histoire de Dieppe*, éd. Gosselin, p. 35 à 47.

accouche », — « une légion de diables qui se changent en pourceaux et se jettent en la mer », — « l'homme hydropique, terriblement enflé et qu'en un moment, à la parole du Christ, on perçoit désenflé », — « un figuier couvert de feuilles, qui se dépouillait tout d'un coup et finissait par être sec[1] » ; enfin bien d'autres jeux de scène non moins admirés.

Les marionnettes jouent dans certains spectacles un rôle prédominant. Dans *les Mitouries* de Dieppe, par exemple, Dieu le Père siégeait, comme dans tous les Mystères, au haut d'une tribune dont les portants montaient jusqu'à la voûte de l'église et étaient tendus d'étoffe bleue, parsemée d'étoiles d'or. Autour de lui, des anges marionnettes faisaient des prodiges d'agilité, voltigeant et agitant leurs ailes ; la Vierge, autre marionnette, était étendue sur un lit mortuaire, et au commencement de la cérémonie des anges venaient la prendre et la transportaient à côté de Dieu le Père, dans le Paradis. Mais cette assomption était longue, et pendant qu'elle s'exécutait la Vierge levait continuellement les bras au ciel, comme pour représenter le désir qu'elle avait d'y arriver plus tôt.

A Tours, au xve siècle, on représentait tous les ans à la Pentecôte, dans le chœur de la cathédrale, la descente du Saint-Esprit, au moyen d'une colombe empaillée, au moment où l'on entonnait le *Veni Creator*. Des scènes identiques se renouvelaient dans beaucoup de pays pour cette fête et pour d'autres[2].

Au commencement du xvie siècle, un prédicateur franciscain qui parcourait l'Est de la France se faisait accompagner d'un théâtre de marionnettes qu'il établissait, quand il prêchait, non loin de la chaire, et il joignait à ses discours la démonstration dramatique du jeu de ses poupées. Il vint ainsi prêcher le carême de l'année 1515 à Metz, et le vendredi saint, faisant le récit de la Passion, il s'arrêtait à certains endroits de son sermon, donnait un signal, et aussitôt on tirait le rideau du théâtre : les fidèles voyaient alors devant eux les événements que l'on venait de leur raconter[3].

En Allemagne, on donnait également des représentations de marionnettes, comme celles des *Mitouries* de Dieppe. A Lubeck, en 1437, on

1. Au théâtre anglais de Drury-Lane, au milieu du xvie siècle, on voyait « un arbre enchanté qui poussait lentement des feuilles, ensuite des fleurs, ensuite du fruit. Le fruit tombait, les feuilles se desséchaient et l'arbre lui-même était consumé par la foudre. » (Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses Rapports avec le matériel de la salle et de la scène*, Paris, 1809, p. 238.)

2. *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1889, t. VIII, p. 23, article de l'abbé Métais, déjà cité.

3. Ch. Abel, *op. cit.*, préface, *passim*.

jouait *l'Annonciation*. Au centre de l'église se trouvait un trône sur lequel Dieu le Père était assis, tenant dans sa main gauche l'Évangile; en bas, on voyait un lit et sur ce lit un enfant en habit de fille, que présentait la Vierge Marie....

La représentation se terminait par des éclats de tonnerre et l'embrasement général de l'église, au moyen d'effets pyrotechniques[1].

A partir du XVIIe siècle, les marionnettes servirent dans beaucoup d'endroits à représenter les scènes religieuses que les évêques défendaient de jouer sur des échafauds.

Les Mystères, entre autres celui du *Vieil Testament*, embrassent quelquefois plusieurs siècles; les personnages y figurent à différents âges, d'abord comme jeunes enfants, et quelques instants après comme hommes mûrs ou vieillards. Alors le rôle est joué par plusieurs acteurs; ainsi David est d'abord figuré par un enfant, et, quand il est roi, par un homme. La Vierge paraît aussi en petite fille et ensuite à l'âge où elle est mère du Christ. Le libretto indique le changement du rôle : « Icy finist le petit David et commence le grant David »; ou bien : « Icy commence la grant Nostre-Dame ». Du reste la convention n'est-elle pas encore la base du théâtre, même le plus moderne!

On faisait précéder la représentation du Mystère de ce que l'on appelait une *monstre* ou grande promenade à travers la ville, dans laquelle chacun montrait, en paradant, le costume qu'il devait porter dans la représentation. Jacques Thiboust[2] a laissé une description de la fameuse monstre du *Mystère des Actes des Apôtres* qui eut lieu à Bourges en 1536. Puis on commençait la représentation par la lecture d'un prologue. A en croire la miniature des *Actes des Apôtres*[3], ç'aurait été un prêtre en surplis qui serait venu lire le prologue sur un vaste lutrin, comme il aurait lu l'Évangile, et, aussitôt après, la représentation avait lieu. Pendant les intermèdes, les diables ou les fous viennent amuser les spectateurs : leurs jeux répondent assez à nos clowneries modernes. Ces bouffons devaient être des comédiens de profession, car l'exécution de leurs tours et de leurs farces demandait une agilité et une adresse peu communes, que des gens adonnés à ce genre d'exercices peuvent seuls avoir.

1. Alexis Wesselofsky, *Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater*, Prag, 1876, p. 5.

2. Jacques Thiboust, *Relation de l'ordre de la triomphale et magnifique monstre du Mystère des Actes des Apôtres*, imprimée chez Manceron à Bourges, 1836, in-8, et Hippolyte Boyer, *Un Ménage littéraire à Bourges au* XVIe *siècle* (Jacques Thiboust et sa femme Jeanne de la Fons), Bourges, 1859, in-8.

3. N° 620 de la Galerie Mazarine.

CHAPITRE VIII

LES FEMMES SUR LE THÉATRE

Au XIVe siècle et au commencement du XVe, les femmes ne figuraient jamais sur la scène; leurs rôles, tels que ceux de la Vierge, de Marie-Madeleine, de Marthe et de sa sœur, etc., étaient joués par des hommes[1].

Les prêtres et les laïques jouaient indifféremment les rôles de femmes. Ce fut seulement en 1468, à Metz, dans *le Mystère de sainte Catherine*, que les femmes parurent pour la première fois sur la scène. Les *Chroniques de Metz*[2] nous racontent que « le personnaige de sainte Catherine étoit porté par une joune fillette aigée de environ dix huict ans, laquelle estoit fille à Dédiet le vairier et fist merveilleusement bien son debvoir au gré et plaisir d'ung chascun ».

Il a été généralement admis que les femmes n'avaient paru qu'exceptionnellement sur la scène des Mystères parlés, et toutefois jamais avant la deuxième moitié du XVe siècle, tandis qu'on les avait vues figurer dans toutes les représentations mimées.

Nous croyons cette opinion trop absolue; les femmes devaient jouer, dans les Mystères de l'un et l'autre genre, les rôles que leur constitution,

1. On pourrait mentionner une quantité de faits à l'appui. Bornons-nous à rappeler qu'au *Mystère de sainte Barbe*, représenté à Metz en 1485, un jeune barbier nommé Lyonard, ressemblant à une belle « joune fille, fist le personnaige de sainte Barbe si preudemment et si dévotement que plusieurs personnes pleuroient de compassion; car il tenoit si bonne faconde et manière à chascun agréable que n'estoit possible de mieulx faire ». (Cité par Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 48, d'après la *Chronique* de Jacomin Husson, édit. Michelant, p. 139.)

A Angers, au *Mystère de la Passion de saint Maurice*, en 1486, Laurent, chapelain de l'église Saint-Maurice, joua le rôle de la Vierge, et Nicolas Pietaut celui de la Madeleine. Voir Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 51.

D'ailleurs, s'il faut en croire les historiens allemands, le même usage existait en Allemagne, où les rôles de femmes étaient joués par de jeunes hommes ou des petits garçons couverts de masques. Voir Karl Hase, *Das geistliche Schauspiel*, Leipzig, 1858, p. 39.

2. Huguenin, *Chroniques de Metz*; Jacomin Husson, *Chronique* publiée par Michelant, p. 103; *Journal d'Aubrion*, publié par Larchey, p. 29.

plus faible que celle des hommes, pouvait supporter[1], tandis que le rôle de la Mère de Dieu, dans *le Mystère de la Passion*, ne pouvait être joué que par un homme, en raison de la fatigue considérable qu'il occasionnait. Telle est une des raisons de l'apparition plus fréquente des femmes dans les théâtres à tableaux vivants que dans les Mystères à interminables récitations[2]. Ajoutons aussi, comme autre raison, qu'au xve siècle les femmes savaient rarement lire et, par conséquent, n'étaient pas en état d'étudier des rôles fort longs. Le chroniqueur Aubrion cite comme un prodige que la fille de Dédiet le vairier ait joué son rôle, « qu'elle savait à merveille *bien qu'il contînt vingt-trois centaines de vers* ».

Nous verrons qu'au xvie et au xviie siècle une autre raison éloignait

1. M. Boyer, archiviste du département du Cher, auquel nous sommes redevable d'un grand nombre de renseignements, nous a communiqué l'acte d'engagement d'une actrice à Bourges en 1545, engagement qu'il a, du reste, publié dans les *Mémoires de la Société historique du Cher* de 1888 et dont nous aurons l'occasion de parler plus loin. Cette pièce vient encore confirmer notre raisonnement.

2. Nous devons à M. l'abbé Battifol, membre de la Société des Antiquaires de France, la note suivante, relative à l'interdiction faite aux femmes d'élever la voix en public :

« Cette interdiction est mentionnée pour la première fois par saint Paul (I *Cor.*, xii, 34) : *Mulieres in ecclesiis taceant, non enim eis permittitur loqui* (*Epist. ad Timotheum*, ii, 11).... *mulier cum silentio discat in omni subjectione.*

« A l'origine, cela signifiait seulement que les femmes ne devaient point prendre la parole pour enseigner; plus tard, on donna à cette interdiction un sens plus large. Les femmes ne devaient même pas prier à haute voix, leur voix étant capable de troubler par sa langueur la vertu de l'assemblée des fidèles. Dans un vieux recueil de canons ecclésiastiques égyptiens, attribués à saint Athanase, et qui sont sûrement du ive siècle, nous trouvons que le prêtre doit enseigner aux femmes « à ne point parler à l'église, à ne pas même fredonner, non plus qu'à « psalmodier à l'unisson des moines ou à répondre aux prières antiphonées ou à deux chants, « mais qu'elles doivent se taire toujours ». (Cf. Migne, *Patr. Gr.*, t. XXVIII, col. 1644.)

« La même interdiction semble avoir persisté très avant dans le moyen âge : on peut citer comme preuve un tableau sur bois, attribué par M. Kraus au xive siècle; ce tableau, qui se trouve actuellement au palais de Saint-Louis des Français à Rome, présente la disposition suivante : il est divisé en compartiments. Plusieurs de ces compartiments sont attribués aux damnés, qui occupent des places en rapport avec la gravité de leurs crimes. Or, au plus bas degré, et au plus profond de l'enfer, on aperçoit un groupe de femmes et on lit au-dessus cette légende : *Mulieres quæ in ecclesia loquuntur.*

« L'Église d'ailleurs n'a jamais aimé que les femmes montrent leur visage à découvert, ni, à plus forte raison, qu'elles se donnent en spectacle. *Si quis ante ecclesias saltationes fecerit, emendationem pollicitus, pœnitentiam agat tribus annis.* Cette règle, qui ici ne s'applique qu'aux hommes, devait être plus sévère encore pour les femmes. On peut voir à ce sujet (Migne, *Patr. Gr.*, t. XXII, col. 1350) comment saint Basile traite les femmes qui « le jour de Pacques, « dans les basiliques des martyrs ou sur les places publiques agitant leurs cheveux, faisant « traîner leurs tuniques, dansaient et provoquaient ainsi la passion des jeunes gens et faisaient « des lieux saints une officine d'obscénité! Elles souillent l'air de leurs chants (*cantilenis meretricis*) et la terre de leurs danses. »

Nous remercions bien vivement M. l'abbé Battifol de cette intéressante communication.

les femmes de la scène : l'inconvenance des pièces. Quelque crues qu'aient été certaines parties des Mystères du moyen âge, leur impudicité ne choquait pas outre mesure, puisque l'auditoire se composait indifféremment d'hommes et de femmes. Au contraire, au commencement du XVII[e] siècle, les femmes n'assistaient pas plus aux pièces de l'Hôtel de Bourgogne qu'elles ne paraissaient sur la scène.

Avec le XVI[e] siècle, l'apparition des femmes sur la scène se multiplie. Ainsi à Grenoble, en 1535, Françoise Buatier « joua le rôle de la Mère du Christ, et, par les gestes, la voix, la prononciation, le débit, sut charmer tous les spectateurs au point d'exciter une admiration générale; la grâce et la beauté s'ajoutaient chez elle au bien dire »[1]. Enfin, à Valenciennes[2], des jeunes filles jouèrent dans *le Mystère de la Passion* : ce furent Jennette Caraheu, figurant la Vierge, et Jennotte Watiez, Jennotte Tartelette, Checille Gérard, Cole Labequin, jouant d'autres personnages moins importants; le rôle de la Mère du Christ avait été sans doute diminué à cette occasion, et la représentation du Mystère durait moins de temps qu'au XV[e] siècle.

La Réforme, en se développant, chercha à amoindrir la vogue des Mystères et surtout à empêcher les femmes d'y figurer. Une anecdote curieuse, qui eut Genève pour théâtre, prouve que les Mystères étaient entrés dans les habitudes de la population, y étaient fort goûtés, et que depuis longtemps les femmes y jouaient des rôles.

Le Conseil de la ville avait, au mois de juin 1546, accordé la permission de représenter une moralité intitulée : *les Actes des Apôtres*. Les préparatifs se faisaient, lorsqu'un ministre protestant déclara en chaire que les femmes qui figuraient sur les théâtres étaient des effrontées sans honneur, n'ayant d'autre dessein que de se montrer parées pour exciter « des désirs impurs ».

Un autre pasteur, Abel Poupin, fit entendre que la grande dépense qu'occasionnerait la représentation accordée et préparée serait mieux employée à assister de pauvres frères persécutés pour cause de religion; il ajouta aussi, mais avec plus de modération que son confrère, qu'il blâmait la présence des femmes sur les échafauds. Surexcités par ces deux sermons, comédiens et amateurs de théâtre commencèrent à proférer des menaces contre Poupin, et ils l'auraient maltraité si Calvin ne fût intervenu. Le grand réformateur fut obligé de monter en chaire à

1. Du Rivail, *De Allobrogibus*, lib. IX, p. 48, et Petit de Julleville, *op. cit.*, t. II, p. 127.
2. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., n° 12536; E. Morice, *op. cit.*, p. 132.

son tour et de calmer l'irritation populaire par la modération de sa parole. Le Conseil ne se déjugea pas, mais crut prudent de retenir dans la maison de ville, pendant le jour suivant, Calvin et le pasteur Abel Poupin, pour leur éviter de mauvais traitements. La comédie fut représentée, et l'un des plus éminents et austères pasteurs de l'Église franco-suisse, Viret, ne se fit aucun scrupule d'assister à la représentation et de se laisser ainsi tenter par la présence de femmes parées sur le théâtre[1]. Quant aux seigneurs du Conseil de la ville, ils avaient des loges dressées exprès pour eux à l'endroit reconnu le meilleur pour voir et entendre.

Nous verrons plus loin que les femmes ne jouèrent que bien plus tard sur les théâtres de tragédie et de comédie.

1. *Lettres de Calvin (correspondance latine)*, Genève, 1626. Grand in-4, p. 72. Lettre à Fare du 4 juin 1546.

Grenus, *Fragments biographiques et historiques extraits des registres du Conseil d'État de la République de Genève de* 1535 *à* 1792, Genève, 1815, f° 13.

CHAPITRE IX

LA PEINTURE DÉCORATIVE, LES PEINTRES DÉCORATEURS

Si nous devions nous en rapporter aux textes, nous pourrions conclure que les Mystères représentés lors des entrées des rois et des reines étaient plus soignés que ceux que l'on jouait à l'occasion d'une fête quelconque[1]; car ce n'est guère que dans la description des entrées solennelles de souverains que nous trouvons des détails sur les décors, les agencements, les costumes et sur les artistes qui les ont exécutés. Mais, avant de décider de cette question, il faut tenir compte d'un fait capital : si les archives des villes ou des comptes royaux existent encore par bribes, il n'en est pas de même de celles des corporations, paroisses ou confréries, qui n'existent plus du tout. Or, si c'étaient les villes qui organisaient les fêtes des entrées, c'étaient les corporations ou les paroisses qui s'occupaient des représentations des Mystères parlés. Telle est la raison de l'absence de documents concernant les grands Mystères, qui duraient plusieurs semaines; en raison de leur importance, ils devaient être plus soignés et préparés de plus longue main que ceux dont la représentation n'occupait qu'une journée, comme celle des entrées.

Tous les artistes du xve siècle et du commencement du xvie travaillent à l'exécution de décors de Mystères : Jehan Foucquet, le chef de l'École française; Jehan Poyet, le miniaturiste du livre d'Heures d'Anne de Bretagne; Jehan Perréal dit Jehan de Paris, l'auteur de la cathédrale de Brou; Jehan Bourdichon et Pierre de Paix, ses collaborateurs; Coppin Delf, le peintre attitré du roi René, l'auteur des fresques de l'église Saint-Martin de Tours, Michel Colombe, le sculpteur du tombeau du duc François II à Nantes, sont occupés à la mise en scène des Mystères,

1. Voir *le Mystère de Saint Bernard de Menthon*, publié dans la *Collection des anciens textes*, par M. Lecoy de la Marche (surtout l'introduction), Paris, Firmin-Didot, 1888.

ainsi que nombre d'autres peintres dont les noms sont moins populaires et les œuvres moins connues[1].

C'est en 1379 que l'on trouve pour la première fois le nom d'un peintre employé à des décorations de Mystères. Les archives d'Angers nous apprennent que, lorsque le duc d'Anjou entra dans cette ville, les échevins s'attachèrent Jean le Paintre[2], artiste de Château-Gontier, « pour faire les ystoires de l'entrée ». Il fut surtout employé à l'exécution de « grandes bestes représentées au naturel avec des peaux empaillées et au milieu d'elles une syrène ».

A Orléans, nous trouvons successivement la décoration du Mystère de la délivrance de cette ville confiée à Guillaume le Charron et à Michelet Filleul[3].

En 1461, Louis XI doit se rendre à Tours; la ville charge Jehan Foucquet[4] d'établir les devis des échafauds pour les Mystères et farces à l'occasion de l'entrée du roi. Le peintre se met à l'œuvre, mais lorsque les échevins font demander au roi « s'il auroit pour agréables icelles feinctes et Mistaires faiz en chaffaulx », il leur est répondu : « Non, le roi n'y prend nul plaisir[5]. » Les travaux commencés sont donc suspendus, mais la ville paye à Foucquet les frais de ce qui a déjà été exécuté.

Louis XI vint à plusieurs reprises à Lyon. En 1463, on voulut le recevoir dignement et l'on prépara la représentation de *Modus et Ratio* pour le distraire. Jehan de Juys, Janin l'enlumineur et Estienne du Pin[6], peintre et verrier, en dessinèrent les costumes et les décors, mais l'entrée n'eut pas lieu, ces distractions n'amusant pas plus le roi à Lyon qu'à Tours.

1. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850; Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885; Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870; C. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874; de Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, in-8; Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1872.

2. Célestin Port, *les Artistes angevins*, Paris, 1881; Archives de la mairie d'Angers, C. C. 3, f° 25, 1379.

3. *Le Mystère d'Orléans*, publié par MM. F. Guessard et E. de Certain dans la Collection des *Documents inédits sur l'histoire de France*, Paris, 1862, p. VIII. Quittance de 72 sols parisis, extraite des comptes de la ville d'Orléans.

4. Grandmaison, *op. cit.*, p. 11; Giraudet, *op. cit.*, p. 169, 170 et 171; de Laborde, *op. cit.*, t. I, p. 177.

5. Grandmaison, *op. cit.*, p. 11.

6. Voir pour les trois peintres Jehan de Juys, Janin l'enlumineur, et Estienne du Pin, les *Nouvelles Archives de l'art français*, année 1879, 2e série, t. I, p. 201 à 203, et Archives de Lyon, cote B. B. 7, f°s 344, 346 et 347. Janin l'enlumineur s'appelait de son vrai nom Jehan Hortart d'Écosse (Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, p. 49).

La première entrée solennelle de Charles VIII dans cette même ville de Lyon en 1489 fut mieux réussie. Le roi venait de rétablir deux foires supprimées par son prédécesseur; aussi l'échevinage lyonnais voulait-il lui faire une réception magnifique. Jehan Perréal, dit Jean de Paris[1], fut chargé d'établir le projet et l'exécution des « Mystères, Moralités, Ystoires et aultres Joyeusetés », destinés à amuser le jeune roi; aidé du peintre Jehan Prevost[2] et de l'architecte Clément Trie[3], il fit dresser des échafauds dans différents carrefours, régla la marche, dessina les costumes des personnages et des diables ou fous qui devaient exécuter des intermèdes sur le parcours du cortège, et surtout peignit les maquettes des décorations des échafauds sur lesquels devaient être joués les Mystères. Lorsque Charles VIII revint à Lyon en 1494, nous retrouvons encore Jehan de Paris exécutant des décorations avec Jehan Prévost, Jehan Bourdichon[4] et Pierre de Paix[5].

En 1488, la ville d'Angers, ayant à recevoir le roi, chargea le scientifique docteur Jean Michel et avec lui Jehan Pelegrin le peintre, l'auteur du *Traité de Perspective*, de régler la décoration de la ville[6]. En 1491, Anne de Bretagne, entrant à Tours, est reçue par son peintre favori Jehan Poyet[7], qui fait les décors du Mystère joué devant elle[8]. A sa

1. E.-M. Bancel, *Jehan Perréal et Jehan de Paris*, Paris, 1885, p. 19; Grandmaison, *op. cit.*, p. 187.

2. E.-M. Bancel, *op. cit.*, p. 19; de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, 1er vol., p. 177 et 173; *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 201 à 203, et t. III, p. 53 à 59; Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XXII, fos 106 et 107; Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, p. 14, 15 et 16.

3. E.-M. Bancel, *op. cit.*, 19, et Grandmaison, *op. cit.*, p. 273; *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 3e série, t. X, année 1887, p. 310, article de M. Ernest Serrigny; Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, p. 14, 15 et 51; Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885; Archives de Lyon, B. B. 25, 147 et 149.

Nous tenons à remercier M. Guigue, archiviste du département du Rhône, de tous les renseignements qu'il a bien voulu nous fournir.

4. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 152; Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, p. 14, 15, 27, et Siret, *Dictionnaire des peintres*, p. 128; *Archives de l'art français*, t. IV, p. 1.

5. Pierre de Paix ou Dobenas.

6. Lecoy de la Marche, *Extrait des comptes du roi René*, déjà cité, p. 60, 170 et 171; Célestin Port, *les Artistes angevins*, déjà cité p. 75 et 76; *Inventaire analytique des archives d'Angers*, Documents, p. 345; *Archives de l'art français*, Documents, t. VI, p. 65-76; Jehan Pelegrin, *Traité de perspective*, Toul, 1501.

7. Jehan Poyet était le principal élève de Jehan Foucquet. Voir Grandmaison, *op. cit.*, p. 39; Giraudet, *op. cit.*, p. 338. Comptes de la ville de Lyon de l'année 1500, liasse no 157, cités par Jehan Pelegrin dans son *Traité sur la perspective.*

8. Non seulement, nous disent les comptes, il en avait fait les maquettes, mais encore il avait brossé lui-même certaines parties du décor.

seconde entrée en cette ville, ce sera Michel Colombe[1] et Henri Mathieu[2] qui remplaceront Poyet. Pour amuser la reine, ils exécuteront des serpents peints et plusieurs animaux, particulièrement un « lyon qui a la barbe et l'estoffe comme un lyon au vif », une tête de Goliath avec des cheveux peints avec une « feinte » qui rend le sang.

Abrégeons ces citations et terminons par la dernière entrée à théâtres, celle de Charles IX à Sens, en 1563. Jean Cousin[3], le Michel-Ange français, consacre son talent aux décorations que la ville fait exécuter pour la réception du roi.

Les textes sont si nombreux sur les décorations d'entrées, que les archives seules de la ville de Lyon nous donnent, pour le XV[e] siècle et le commencement du XVI[e], six cent cinquante noms de peintres décorateurs.

Pour trouver des détails de décoration d'un vrai Mystère liturgique, il nous faut aller au midi de la France, à Romans. En 1509, on y joue

1. Antony Rouillet, *Michel Colombe et son œuvre*, Tours, 1884, in-8, p. 51. Une médaille fut frappée à cette occasion sur les dessins de Michel Colombe; on peut la voir au Cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale; elle a été reproduite dans le *Trésor numismatique* de Charles Lenormant, 1[re] partie, pl. IV, n° 2. Pour *le Mystère de Turnus*, joué à cette entrée, Michel Colombe fit spécialement le patron du harnais de Turnus. Voir dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, t. III, années 1845-1847, p. 261, l'article de M. Lambron de Lignin intitulé : « *Recherches historiques sur l'origine et les ouvrages de Michel Colombe, tailleur d'ymaiges du Roy* ».

2. Henri Mathieu ne nous est connu que par ce travail. Voir Grandmaison, *op. cit.*, p. 44; Giraudet, *op. cit.*, p. 287. *Archives de la ville de Tours*, pièces de l'année 1500. Nous ne l'avons pas trouvé ailleurs.

3. *Entrée du roy Charles IX et de la reine Catherine de Médicis à Sens le* 15 *mars* 1563, Auxerre, 1882, p. 17 à 30. Archives municipales de la ville de Sens, année 1562-1563 :

[P. 17] « Du vendredi 12 novembre 1562. Maistre Jehan Cousin peintre a esté présentement advisé qu'il sera mené par ceste ville pour voir les lieux et endroits qu'il sera besoin de faire quelque chose de son estat pour ladicte entrée afin d'en faire projet et devis et les rapporter demain. »

[P. 20] « 13 novembre. Après que maistre Jehan Cousin peintre eust rapporté les projets et devis par lui faicts et qu'il eust été ouï sur le prix qu'il en demandoit qui estoit de mille livres, a esté advisé, vu la pauvreté de la ville, affligée de peste et de guerre depuis deux ans, qu'il lui sera baillé six vingt livres tournois pour employer en écussons, arcs de triomphe, etc., le tout à sa discrétion et conscience, et sera logé aux Tournelles pour besoigner et luy sera baillé du lierre, 14 novembre 1562. » Ordre de remettre du lierre à Jehan Cousin et payement de cinquante livres tournois au même.

[P. 21] « 17 novembre 1562. Seront baillés par le grenetier quatre cents soleils à maistre Jehan Cousin. »

[P. 29] « Du dernier jour de febvrier 1563. A esté marchandé à maistre Jehan Cousin, peintre, de faire des arcades et tout à pourtraicter pour l'entrée du Roy, à la charge de luy fournir bois et étoffes hors les painctures et ornemens et de lui payer sept vingt livres tournois. »

[P. 30] « De même ordonne à Perrot de bailler au peintre Jehan Cousin trente livres tournois pour le traitement de ses salaires. »

le Mystère des trois Doms. Pour l'événement, on fait venir d'Annonay le peintre François Thévenot[1], connu sous le nom de maître Francès. Cet artiste exécute toutes les *feinctes* et les décors; il y travaille durant quatre mois. Thévenot, n'étant pas machiniste, confie le soin d'exécuter les *trucs* ou les *feinctes en fer* des Mystères à Jean Rosier, horloger de son état à Annonay[2]; c'est lui qui monte les treuils, les poulies et tous les appareils de *machinerie* si estimés alors pour produire les volleries et autres effets de sorcellerie incompréhensibles pour l'auditoire.

Les exemples sont assez nombreux pour attester que la décoration des principaux Mystères fut l'œuvre des meilleurs peintres et que ces artistes, variant leurs genres de production à l'infini, les dessinaient en miniatures, et les traduisaient ensuite en de gigantesques décorations exécutées à la brosse, à gros effets, mais probablement sur des études aussi minutieuses que les planches des manuscrits. Un peintre ne croyait pas s'abaisser en quittant la peinture d'un tableau et en peignant une bannière, un écusson, ou même en coloriant les sculptures d'un autre artiste[3].

Il n'est pas inutile de noter que chez ces maîtres primitifs, créateurs de l'École française, le principe de l'unité de l'art était en pratique de la façon la plus large.

Comment s'exécutaient ces décors, aussi gigantesques que ceux de l'Opéra moderne? Il n'existait point alors d'immenses ateliers où des spécialistes dessinent avec un fusain attaché au bout d'un bâton et peignent avec des pinceaux qui ressemblent à des balais des toiles tendues par terre, sur lesquelles ils marchent pour aller d'un point de leur travail à un autre. Car c'est ainsi que s'exécutent de nos jours les toiles d'après des modèles exactement faits sur de petites maquettes. Il n'était pas possible de trouver dans les petites maisons du xve siècle, s'élevant dans des ruelles étroites, avec des toits proéminents qui rejoignaient souvent ceux de la maison située en face, des locaux considérables. C'était sur les échafauds mêmes, tendus de toile ou de papier, que les peintres brossaient leurs décors, d'après des miniatures modèles[4]. Pour

1. Ulysse Chevalier, *Mystère des trois Doms*, déjà cité, p. 21. François Thévenot était, du reste, un peintre émérite, auteur de plusieurs tableaux commandés par la ville de Romans et pour la maladrerie de Voley. Il était également graveur; on connaît de lui plusieurs médailles, et en 1536 il dressait le plan de la ville de Romans.

2. Ulysse Chevalier, *ibid.*, p. 23.

3. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, année 1890, 2e semestre, deux articles de M. Henri Bouchot, consacrés à Jehan Foucquet.

4. Cette manière de procéder s'appliquait alors aussi bien à tous les arts décoratifs qu'aux

garantir le travail contre la pluie, on mettait des vélums, et l'on se pressait surtout de terminer. Seules les maquettes des Jehan Foucquet, Poyet et autres s'exécutaient dans l'atelier de ces artistes, qui ne consistait guère d'ailleurs qu'en une chambre, avec un jour un peu meilleur et une fenêtre un peu plus grande donnant de préférence sur le nord.

Les maquettes des artistes pour les représentations de Mystères étaient conservées par la municipalité, non seulement comme un chef-d'œuvre, mais aussi comme un objet utile destiné à servir lors d'une nouvelle représentation. Dans beaucoup d'hôtels de ville, on les gardait dans un meuble spécial où l'on enfermait aussi le manuscrit du Mystère sur lequel les acteurs apprenaient leur rôle[1].

Avant d'exécuter les décors, les peintres chargés des maquettes les proposaient à la municipalité. Elle les acceptait, ou les refusait, ou exigeait des modifications. Les registres municipaux nous montrent dans plusieurs villes l'introduction des artistes venant présenter leurs œuvres et en débattre le prix avec les magistrats de la ville[2].

La peinture des décors de théâtre s'est toujours conservée en France, et, à notre époque, nos décorateurs sont des maîtres incomparables qui rendent les théâtres d'Europe et d'Amérique nos tributaires pour cette partie artistique.

décorations de théâtre. Voir dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, des sciences*, etc.. *de l'Aube*, t. XV, 1849-1850, p. 421, un article de M. Juignard sur un mémoire fourni à des peintres pour l'exécution de tapisseries représentant les « hystoires et mystères » de saint Urbain et sainte Cécile pour la collégiale de Saint-Urbain de Troyes : « Frère Didier, jacobin, ayant extrait et donné par écrit l'hystoire de sainte Madeleine, Jaquet le peintre en fit un petit patron sur papier, puis Poinsête la couturière et sa chambrière assemblèrent de grands draps de lit pour servir à exécuter les patrons, qui furent peints par Jaquet et Symon l'enlumineur. »

1. Boutiot, *Recherches sur le théâtre à Troyes au* XV[e] *siècle*, et dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, des sciences... de l'Aube*, t. XVIII, 1854, p. 419. « On prête les manuscrits du *Mystère de la Passion* conservés à l'hôtel de ville pour qu'on puisse en faire usage dans la petite salle où ils sont conservés. » Voir aussi : *Archives communales d'Amiens. Inventaire de* 1488. S. 2, fol. 26 r° (communiqué par M. Vinet) : « Ont esté mises en ladite trésorerie deux figures de Paradis et Infer et du Parcq du lieu et austres choses servant audit mystère en la huche étant en la trésorerie de ladite ville avec les cayers dudit Mystère et aussi de la Vengeance qui sont en icelle huche. »

2. Émile Picot, *Pierre Gringore et les Comédiens italiens*, Paris, Morgand, 1878, p. 26 : « Les Italiens ont ce jourd'huy apporté au bureau... des pourtraits en papier pour les inventions des Mystères qu'ils seroient d'avis estre faits à l'entrée de la Reine Éléonore..., lesquels pourtraits ont esté vus par mesdits sieurs assemblez et leur a esté demandé quel prix ils voudroient avoir pour faire lesdits mystères, etc.... » (Reproduit par MM. Heuzey et Nuitter dans le *Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, p. 3.)

Les textes précités montrent d'ailleurs tous les grands peintres des xv[e] et xvi[e] siècles travaillant à des décors[1].

L'art, avec son expression la plus élevée, venait dans ces représentations au secours de la littérature. C'est un fait qu'il importe de mettre en lumière pour répondre à une certaine école critique qui refuse aux artistes français le mérite d'avoir fait de la peinture proprement dite, fresques ou décorations, comme les peintres italiens du xiv[e] et du xv[e] siècle. Nous venons de voir, au contraire, que nos miniaturistes et nos verriers s'adonnaient à la grande peinture décorative, à effets puissants, destinée à être vue de loin et à se marier avec de grands monuments, tout comme ils exécutaient de petites miniatures de livres d'heures et de manuscrits. Ce sont là des faits indiscutables, d'une grande importance dans l'histoire de l'art en France[2].

1. M. Natalis Rondot signale, dans son ouvrage *les Peintres de Lyon* (p. 27), plus de cinq cents peintres qui ont fait à Lyon, aux xiv[e], xv[e] et xvi[e] siècles, des décors sur les voies publiques et sur les échafauds des Mystères. Nous renvoyons à cet intéressant volume pour la nomenclature de tous ces peintres, dont plusieurs ont joui d'un certain renom.

Nous n'avons trouvé nulle part le nom de *Colart de Laon*, cependant il paraît aussi avoir fait des décorations de théâtre, car en 1400 nous le voyons exécuter « 4 grans pièces de toile en manière de grans tappis et faire les patrons de 4 tapiceries », et deux ans plus tard il peint un équipement d'homme à cheval pour la joute destinée au Roi (1402) (*Archives de l'Art français*, t. V, p. 183). Enfin il fait la décoration pour les obsèques de Henri de Bar (1397) (*Catalogue Joursanvault*, p. 140, n° 822).

2. Pour appuyer cette thèse, il suffit de rappeler la découverte que vient de faire, à Cahors, M. Corroyer, architecte du Mont-Saint-Michel. Chargé de l'entretien de la cathédrale de cette ville, il découvrit sous plusieurs couches de badigeon une frise considérable couvrant toute la coupole centrale. Cette frise représente le Christ et les douze apôtres, ainsi que divers sujets hiératiques.

CHAPITRE X

LES PIÈCES PROFANES ET LES CONFRÉRIES

L'art décoratif et le luxe se développaient donc sur une haute échelle dans la plupart des représentations de province : il en était tout autrement à Paris, où les spectacles ne demeurent pas exclusivement religieux; car à côté des célèbres Confrères de la Passion se créent des sociétés de jeunes gens, étudiants ou autres élèves de la basoche, Enfants sans Souci, etc..., qui organisent des représentations de moralités et de farces.

Certaines pièces se donnent en plein air : telles sont les scènes mimées des entrées royales et les moralités ou soties que représentent des étudiants de l'Université sur une place publique, tantôt sous une tente, tantôt sans aucun abri. Les Confrères de la Passion, au contraire, jouent, dès le XVIe siècle, dans une salle fermée, c'est-à-dire sur un théâtre, encore fort primitif il est vrai. C'est ainsi que Victor Hugo décrit la représentation du drame de Gringoire au début de *Notre-Dame de Paris*.

Quelquefois des corporations ou des troupes d'étudiants obtiennent du Parlement l'autorisation de jouer dans la grande salle du Palais, que l'on dispose en théâtre pour la circonstance.

Enfin il y a d'autres confréries que celle de la Passion, qui ont une salle à elles et qui y jouent des Mystères; ce sont, entre autres, les Confrères de Notre-Dame de Liesse et ceux de Saint-Louis, établis à la chapelle Saint-Blaise, à Paris. Les premiers ont un répertoire de petites pièces religieuses qu'ils représentent encore au commencement du XVIe siècle. Mais leur mise en scène est peu compliquée, sinon nulle. Leurs spectacles ne doivent être donnés que pour les membres de la confrérie, leurs parents et leurs amis; car ils ont lieu dans le local où est fixé le siège de la compagnie; et, quelque important qu'on puisse le

supposer, il ne devait pas permettre un grand déploiement de mise en scène, que, d'ailleurs, l'action des pièces n'exigeait pas. Ces représentations sont surtout une occasion de réunions et de banquets copieux, qui, demeurés légendaires, ont fait attribuer à cette association, plus ou moins religieuse, le sobriquet populaire de « Confrérie aux Goulus[1] ».

Ces représentations ne sont pas sans intérêt pour nous. Car les femmes y figuraient sur la scène, et c'est le seul exemple de ce fait que nous ayons constaté à Paris avant le XVII[e] siècle[2].

Les Confrères de Saint-Louis doivent mieux faire, puisqu'ils demandent à Pierre Gringoire un Mystère représentant les hauts faits de leur patron et qu'ils le jouent en plusieurs journées. Ce Mystère compte soixante personnages, dont aucun surnaturel, c'est-à-dire ni Dieu, ni anges, ni diables. Tout s'y passe sur terre, et, par suite, la scène doit être unique. C'est la première fois que nous rencontrons un Mystère rompant aussi franchement avec les errements du temps.

On peut conclure de ces faits que les corporations autorisées à jouer des drames relatifs à la vie ou au martyre de leur patron, les commandaient à un auteur et les jouaient le jour de la fête de ce saint, dans un local approprié pour la circonstance, ou en plein air, sur une place, au milieu d'un carrefour ou dans tout autre endroit favorable.

La mise en scène à Paris est donc tantôt en plein air, tantôt enfermée; mais jamais elle ne prend l'importance de celle des représentations provinciales.

Si plusieurs locaux ont servi accidentellement de salle de spectacle, il n'y eut guère qu'un théâtre permanent à Paris jusqu'au XVII[e] siècle, celui des Confrères de la Passion, d'abord établi au XV[e] siècle à l'hôpital de la Trinité, ensuite à l'hôtel de Flandre, et enfin, en 1548, à l'hôtel de Bourgogne, où devait se constituer, en 1612, le théâtre des Comédiens royaux.

En 1398, ils étaient déjà établis à Saint-Maur : ils y avaient un théâtre stable, formaient une troupe permanente, donnaient des représentations régulières, « farces, vies des saints ou autres et la Passion de Notre-Seigneur[3] ».

En 1402, ils avaient loué aux Prémontrés la grande salle du rez-de-chaussée de l'hôpital de la Trinité, situé rue Saint-Denis.

1. Sauval, *Antiquités de Paris*, t. IX, p. 616.

2. Voir le manuscrit des Mystères de Notre-Dame-de-Liesse, autrefois dans la collection du baron Pichon, actuellement à la Bibliothèque nationale, mss. fonds fr.

3. Ordonnance du prévôt de Paris du 3 juin 1398, Archives nationales, V[2], f° 155 et 167, citée par Petit de Julleville.

C'est là que nous allons tâcher de retrouver quelques documents épars sur leur théâtre.

Qu'on se figure une pièce longue de 40 mètres, large de 12, par conséquent étroite; à l'une des extrémités, l'estrade; le parterre séparé de l'estrade par une grille; les premiers plans probablement occupés par des sièges ou des bancs, et, debout, serrés, sans distinction d'âge, de sexe ou de condition, tous les spectateurs : telle est la salle des Confrères en 1402[1]. Sur l'estrade, enfermée entre trois murailles de pierre, nues comme celles d'une cellule de prison, impossible de figurer les mansions multiples des Mystères provinciaux.

Aussi l'estrade est-elle à trois étages. Le plus élevé figure le Paradis, le deuxième la Terre, le troisième l'Enfer, avec sa gueule de dragon[2]. Ces échafauds communiquent entre eux par des praticables (escaliers ou échelles). Le Paradis, tout au fond, devait être formé d'un fond de toile ou de papier bleu tendu et parsemé d'étoiles d'or en papier collé, ou peut-être encore du mur entièrement nu.

Les acteurs, comme dans les représentations provinciales, venaient, leur jeu terminé, se ranger sur les côtés du théâtre. Ils ne cessaient jamais d'être en évidence, à moins que leur rôle ne leur ordonnât de disparaître dans une petite loge fermée de rideaux, figurant une chambre secrète, qui servait à cacher aux regards des spectateurs certaines circonstances délicates de la pièce, telles que l'accouchement de sainte Anne, celui de sainte Élisabeth, celui de la Vierge, etc.

A Paris, même au XVe siècle, les représentations ne durent jamais être aussi longues qu'en province. Sous François Ier, elles ne duraient qu'une journée. Témoin *le Mystère du sacrifice d'Abraham* « à huyt personnaiges », joué à l'hôtel de Flandre, devant le roi, en 1539. On faisait alors, à Paris, avant la représentation, une monstre dans les rues les plus fréquentées, et les costumes des figurants n'y étaient pas moins riches que ceux des grands Mystères de province. Le velours, le satin, le drap d'or, reviennent à chaque instant dans les descriptions des chroniques. L'hôtel de Flandre, lorsque le roi ou les princes honorent le théâtre de leur présence, a des loges tendues de tapisseries pour les héberger : à prendre à la

1. M. Eugène Rigal suppose que la salle des Confrères de la Passion à l'Hôtel de Bourgogne avait dû être copiée sur celle de l'hôpital de la Trinité (voir *Alexandre Hardy et le théâtre français*, Paris, Hachette, 1890, p. 141; voir aussi Félibien, *Histoire de Paris*, t. II, p. 723.

2. Paul Lacroix, *Recueil de farces, soties et moralités du XVe siècle*, Paris, Adolphe Delahays, 1859, préface, p. x; G. Brouchoud, *les Origines du théâtre de Lyon*, Lyon, Scheuring, 1865, p. 11, Onésime Leroy, *Études sur les Mystères*, Paris, 1837, p. 128.

lettre la *Chronique de François Ier*, on pourrait supposer que l'on construisait à l'extrémité de la salle opposée à la scène une estrade spacieuse, élevée, d'où l'on dominait le spectacle, pour y placer le souverain et les princes.

Les Confrères s'étaient en quelque sorte associés avec les Enfants sans Souci, qui reconnaissaient comme chef « le Prince des Sots ». Lorsque la salle de la Trinité n'était point occupée par les Confrères, les Enfants sans Souci en usaient à leur volonté, du plein gré de leurs associés. Ils y donnaient alors des farces, ou pièces comiques de tout genre, ce qui fit que le théâtre de la Trinité offrit au public un répertoire des plus variés. C'est en raison de la diversité des genres de spectacle qu'il représentait, que le théâtre des Confrères prit dans l'argot parisien le nom de théâtre des « pois pilés ».

L'Université et les clercs de la basoche suivirent l'exemple des Enfants sans Souci, et s'adonnèrent aux pièces satiriques, ou comiques, ou polémiques, dans lesquelles, en passant en revue les derniers événements accomplis, ils fustigeaient les ridicules du temps, critiquaient les mœurs ou les institutions, attaquaient les abus et souvent décriaient le clergé et les moines. La liberté de penser, qui eut son éclosion lors de la Réforme, avait trouvé chez les clercs de la basoche et les élèves de l'Université des partisans qui n'avaient pas craint de devancer leur époque et d'être les enfants perdus de cette cause aujourd'hui gagnée.

La moralité est une pièce où les personnages portent le nom de la vertu ou du vice qu'ils caractérisent : comme Madame Parure et Madame Volupté, ou bien Bon Conseil et Vigilance; quelquefois ce sont des types sans personnalité distincte; quelquefois aussi, sous le nom d'un vice, on retrouve facilement un personnage en vue.

La sotie est une pièce qui est censée représenter des personnages d'un monde imaginaire, du monde des fous ou des sots. Sous le masque de la folie on dit aux rois, aux princes, au pape ou aux prélats les vérités les plus dures.

Les moralités satiriques ou polémiques et les soties parurent dès le XVe siècle : les plus anciennes que nous connaissions attaquent les décisions du concile de Bâle (1433) ou les articles de la Pragmatique Sanction de Bourges (1438)[1]. Ce genre parfois devient historique et, à cette même date, vers 1440, on fait une moralité sur la Praguerie.

1. Ces pièces ont été décrites et analysées par M. Émile Picot dans un mémoire intitulé : *les Moralités polémiques ou la controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, extrait du *Bulletin de la Société du protestantisme français*. M. Picot, au cours de cette étude, a bien voulu nous fournir

Ces premiers essais scéniques furent-ils joués ou non? Nous l'ignorons. Mais, en 1508, Louis XII, en guerre avec le pape, sentant l'influence que le théâtre avait sur le peuple et surtout sur les plus hautes personnalités de la société, encouragea les moralités qui censuraient le Souverain Pontife. Cette année, il assistait sur la place Saint-Étienne à une sotie d'André de la Vigne, et, le 10 février 1512, à une autre sotie à huit personnages, de Pierre Gringoire, jouée aux halles de Paris. « Cette représentation se composait d'un cry, d'une sotie, d'une moralité et d'une farce. Dans cette sotie, le Prince des Sots personnifiait Louis XII, et passait une revue générale de ses suppôts. Au premier rang des courtisans on voit divers prélats grotesques, qui ont pour cortège Ignorance, Dissipation et Paillardise. Les trois Sots et Sotte Commune, qui figurent le peuple, reçoivent ces hauts dignitaires ecclésiastiques. Mère Sotte arrive à son tour, revêtue des attributs de la papauté et suivie de ses ministres, Sotte Fiance et Sotte Occasion; elle pousse les Sots à la révolte contre le prince, mais ceux-ci veulent rester fidèles à leur chef. Seuls les abbés grotesques sont entraînés à la trahison. Alors « se fait une bataille de prélatz et de « princes ». Mère Sotte est dépouillée de ses ornements sacrés; on la reconnaît et tout le monde l'abandonne. »

La moralité associée à cette sotie de 1512 est un dialogue qui n'a pour but que de montrer combien l'influence italienne est funeste à la France, qui a toujours eu à se plaindre des habitants d'outre-monts. L'un des personnages, « l'Homme obstiné ». paraît en scène avec une tiare sur la tête. Il représente Jules II, et, dans son débit, s'accuse de tous les crimes. On ne pouvait guère ridiculiser davantage la papauté. Enfin le spectacle se termine par une farce bouffonne qui est uniquement destinée à amuser.

La mise en scène de ces soties ou moralités est nulle. Comme elles se représentent dans un monde imaginaire, elles ont encore moins besoin de mise en scène que les pièces à caractères du XVII[e] siècle. Les costumes des acteurs ne diffèrent de ceux des spectateurs que par quelques attributs. La Vérité a un miroir, la Justice une balance. Les Sots mettent le bonnet des fous avec des grelots et des oreillères pendant sur la figure, ou bien le légendaire couvre-chef à oreilles d'âne des écoliers, et leur vêtement est mi-partie jaune, mi-partie vert. Tel Sot couvrait son bonnet de fou d'une bourguinotte, d'une tiare ou d'un bonnet de juge, selon qu'il

continuellement des renseignements et des indications fort utiles. Nous le remercions bien vivement de sa complaisance.

figure un sot guerrier ou un sot juge; une crosse ou une épée pouvait servir dans d'autres circonstances. C'est du moins ce qu'indique l'en-tête des livres de Pierre le Dru, imprimeur de Pierre Gringoire, à l'enseigne de Mère Sotte.

L'amusement que les soties procurent est purement intellectuel, quoique, sans doute, encore fort grossier : les traits d'esprit et les critiques y sont de mauvais goût, et pourtant un progrès est réalisé. La partie matérielle des représentations des Mystères cède la place aux préoccupations littéraires que, jusqu'alors, les rois comme la société avaient négligées. Louis XII, en assistant à ces pièces, consacre les premiers essais de la révolution intellectuelle qui va s'opérer avec l'éclosion de la Réforme.

Nous verrons plus loin quelle importance acquirent, avec le protestantisme, ces moralités ou ces satires traitant de controverses religieuses et à quels genres nouveaux elles donnèrent naissance.

Déjà la comédie de caractères était apparue sous le nom de farces, bien avant la comédie *dell' arte* de l'Italie. La farce de *Maître Pathelin* en est une preuve. Mais où fut-elle jouée? Quand? Comment? Par qui? Autant de questions auxquelles nous ne pouvons répondre. Qu'il nous suffise de constater son existence au XVe siècle.

Les grandes villes de province avaient aussi des universités et des sociétés de jeunes gens — joyeux compagnons — qui, à l'instar des Enfants sans Souci de Paris, s'adonnaient au théâtre satirique et représentaient des moralités, des soties et des farces sur les places publiques et dans les collèges. Les Sots de Sens, qui, en 1445, parcouraient la ville sur des chars, se livraient à toutes sortes de discours ou de pantomimes. A Rouen, les Conards ont le même rôle, tandis que les Confrères de Saint-Romain, à l'imitation de ceux de la Passion, jouent devant le portail de la cathédrale et empruntent au trésor les ornements les plus riches; les chapelains jouent des farces, dans cette même ville, *more mimorum et histrionum*[1]. Dans toutes les grandes villes, en dehors des Mystères longuement préparés, se donnaient de petites représentations satiriques ou populaires analogues à celles de Paris.

Le 17 novembre 1548, le Parlement de Paris lance un arrêt qui, tout en confirmant le monopole théâtral de Paris aux Confrères de la Passion, défend les représentations des Mystères sacrés : c'est un premier coup porté aux théâtres liturgiques. Bientôt après, une ordonnance du roi

1. *Mystère de l'Incarnation*, notice de M. Le Verdier, déjà cité p. XVIII, XXXVIII et LII, et Vallet de Viriville, *Archives historiques de l'Aube*, Troyes et Paris, 1841, p. 329.

enjoint de démolir l'hôtel de Flandre, où les Confrères donnaient leurs représentations : Paris demeure donc sans théâtre permanent. Les Confrères cherchent alors un asile et achètent une partie des terrains de l'ancien hôtel de Bourgogne, où ils font édifier une grande salle qui, depuis, est devenue célèbre.

L'entrée des Confrères dans ce local marque une nouvelle ère pour le théâtre dans toute la France : elle annonce la fin des Mystères et pièces liturgiques et le commencement du genre classique tant pour la tragédie que pour la comédie.

CHAPITRE XI

FIN DES MYSTÈRES

Les représentations de Mystères de Province eurent la vie plus dure qu'à Paris. L'arrêt du Parlement eut beau les prohiber dans le ressort judiciaire de la capitale, ils n'en continuèrent pas moins ailleurs. Le goût public développe le théâtre profane : aussi se crée-t-il des troupes de comédiens nomades qui parcourent la France et apportent comme distraction, partout où elles passent, des pièces nouvelles qui n'ont rien de commun avec les drames religieux. Le passage de ces bandes d'acteurs fait disparaître peu à peu les représentations de Mystères.

Si dans les centres populeux et dans les villages situés sur des chemins de grande communication, les Mystères disparaissent, c'est le contraire dans les contrées éloignées et d'accès difficile, telles que la Bretagne, les Pays Basques ou certaines vallées des Alpes.

A la fin de la Révolution, en Flandre, à Rosendael près de Dunkerque, les voyageurs anglais qui se rendaient en France, lors de la paix d'Amiens, assistèrent, non sans étonnement, à plusieurs représentations liturgiques d'une longueur démesurée, d'une mise en scène rudimentaire, et qui ressemblaient plutôt à des scènes de cabaret qu'à des exercices d'édification[1]. Sous l'Empire, en 1805, des bateleurs de profession « représen-

1. Lavallée, *Lettres d'un Mameluk, ou Tableau moral et critique de Paris*, p. 79. « Le peuple lui-même était acteur : on avait dressé un théâtre sur des tonneaux en plein air; de vieilles tapisseries de Bergame formaient les coulisses; une prodigieuse quantité de tables couvertes de viandes de toute espèce et entourées de buveurs composaient le parterre de ce spectacle. La représentation commença à huit heures du matin et n'était pas finie à neuf heures du soir. Là je vis passer en revue tout le Vieux Testament, depuis la Création jusqu'à la Passion du Christ. Dès midi tous les acteurs étaient ivres. Les Scribes et les Pharisiens se prirent de querelle avec saint Pierre : la rixe ne fut pas petite, et la garde fut obligée de venir mettre à la raison apôtres, disciples, voire même Pilate et, qui pis est, la Madeleine, marchande de poisson la mieux embouchée que j'aie jamais entendue. On se rossa, on s'échina, on hurla; les saintes femmes surtout faisaient, dans ce concert, un dessus admirable; enfin l'on but, on s'apaisa; le

tèrent avec des figures mécaniques les Mystères de la Passion, depuis la conception et l'accouchement de la Vierge jusqu'à la résurrection de son fils ». « On s'y porte en foule, dit Regnault de Saint-Jean-d'Angely, et les prêtres ont permis ce spectacle. » Napoléon est alors en Italie, pour ceindre la couronne de fer; il répond à la hâte que le ministre de la police devra insinuer aux évêques que des représentations aussi réalistes sont contraires à toute idée de morale et de religion; qu'en outre, il faut prévenir les bateleurs de cesser leurs spectacles sous peine d'être fustigés[1].

Dans les vallées des Alpes, principalement à Bardonnèche et à Silberstrand, on exécutait récemment encore des Mystères. On abattait des parties de forêts pour construire des théâtres gigantesques où, durant plusieurs jours de suite, on jouait des drames religieux, avec intermèdes bouffons, grossiers et même obscènes[2].

Pendant la Restauration, en 1822, à Limoges, les Pénitents Rouges jouèrent la Passion; dans cette même ville, jusqu'en 1848, malgré l'opposition de l'évêque, *le Drame de sainte Félicité et des Macchabées* était représenté par les membres d'une association pieuse qui se transmettaient oralement, de génération en génération, les tirades du drame. Le martyre de sainte Félicité et de ses enfants en était le sujet. « Sainte Félicité y était représentée en veuve, vêtue d'une longue robe de couleur sombre; ses sept enfants étaient habillés en guerriers romains; un empereur avec la couronne et un long manteau de pourpre, une impératrice couverte de tous les bijoux de la paroisse, complétaient le personnel dramatique. Il y avait aussi les suivants de l'empereur et de l'impératrice, gardes et bourreaux. La scène se jouait en pleine place. M. le chanoine Arbellot, le président de la Société archéologique de Limoges, se rappelle y avoir assisté deux fois[3].

drame saint continua; mais quand on mit l'homme qui représentait le Christ dans le tombeau, il s'y endormit si bien que le coup de théâtre de la résurrection ne put jamais avoir lieu. C'était l'été; heureusement une pluie d'orage survint; elle dispersa acteurs et spectateurs; sans cela j'ignore quel eût été le terme de cette orgie. »

1. Correspondance de Napoléon, t. X, p. 703.

2. Le comte des Ambrois, Notice sur *Bardonnèche*, Florence, in-8.

3. « Ces représentations avaient lieu tous les sept ans, à l'occasion de la solennité des Ostensions. Ces solennités, qui remontent à une date très reculée et qu'on retrouve à Aix-la-Chapelle et dans quelques églises d'Allemagne, ont pour objet l'exposition publique des reliques des saints à la vénération des fidèles. Elles étaient autrefois célébrées par des fêtes magnifiques et de grands pèlerinages. Elles ont été célébrées cette année au Dorat, à Saint-Junien, à Saint-Léonard et dans plusieurs autres villes du diocèse, et ont donné lieu à des cérémonies très curieuses et très touchantes. On a deux manuscrits du texte du *Drame de sainte Félicité.* Tous deux sont de ce siècle et présentent d'assez profondes différences. Un certain abbé Hervy,

Dans le Nord, les Mystères persistaient aussi. L'évêque de Cambrai dut, en 1834, interdire la représentation de *l'Adoration des Bergers* et de *la Passion*. Au village de Lagne (Vaucluse), on représentait, en 1872, *l'Adoration des Bergers*. Il serait trop long de citer toutes les localités de France où, en dehors de la Bretagne, se retrouvent encore, dans d'obscurs débris, les vestiges du théâtre du moyen âge, qui avait eu un si grand essor[1].

Le Mystère avait déjà disparu en France lorsqu'il apparut, pour ainsi dire, se développa et devint florissant dans la Basse-Bretagne, particulièrement dans l'évêché de Tréguier, à Lannion et dans la partie du Finistère voisine des Côtes-du-Nord. Il fut même la cause de la création d'un théâtre spécial, peu connu, il est vrai, mais qui forma une littérature particulière digne d'être étudiée[2]. On trouve encore dans ces contrées, « précieusement conservés au fond des vieux bahuts de chêne, de volumineux manuscrits enfumés, tachés de suif et de résine et salis par les mains des générations de paysans qui les ont feuilletés[3] ». Ce sont les libretti des Mystères bretons. Malgré les mandements successifs des évêques, le Mystère a résisté. En 1834, on jouait à Saint-Brieuc *le Mystère du Commencement et de la Fin du monde*[4] avec une mise en

archiprêtre de la Meyze avant la Révolution, avait remanié ce drame et l'avait même probablement refait en entier, car l'œuvre en question n'a point du tout un cachet d'ancienneté. Il est bien certain, toutefois, que le drame se jouait avant la Révolution, et l'abbé Bullat, dans son *Tableau ecclésiastique de Limoges*, le signale. » (Renseignements fournis par M. Guibert, de Limoges.)

1. Nous pouvons toutefois rappeler qu'en 1862, à Vannes, on représentait encore à certaines époques de l'année des spectacles qui rappelaient les anciens Mystères. Voici ce qu'en dit M. Le Lièvre de la Morinière dans le *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*, t. II, 1862, p. 57 : « A l'époque des fêtes de Noël, quelques heures après que la nuit a plongé dans l'obscurité les rues silencieuses de Vannes, on entend soudain un bruit de ferrailles, de sonnettes et de grelots : ce sont les rois et leur brillant cortège. La mise en scène est fort simple : des chaises en rond et un ou deux paravents suffisent. Les personnages, la Sainte Vierge et saint Joseph, le roi Hérode, les rois Mages, l'archange Saint-Michel et le Démon, sont représentés par de jeunes paysans bretons qui ont endossé leurs habits du dimanche; ils se couvrent le chef, qui d'une couronne de carton doré, qui d'un vieux casque ou d'un vieux shako acheté à l'étalage d'une fripière; un grand sabre leur bat dans les jambes. Le rôle de la Sainte Vierge est rempli par le plus jeune de la bande, qui se contente de s'affubler d'une serviette retombant sur ses épaules. Le rôle du diable est joué *ex improviso* par le plus spirituel de la troupe, qui est chargé d'amuser la société par ses saillies et ses gambades. Son costume est fait d'une peau de bouc; il a sur la tête les cornes traditionnelles, autour du corps une ceinture de chaînes et de grelots. »

2. Voir, outre les travaux de M. de la Villemarqué, ceux de M. F.-M. Luzel, archiviste du département du Finistère.

3. F.-M. Luzel, *Sainte Tryphine et le roi Arthur*, Quimperlé, 1863, p. VII.

4. Petit de Julleville, *op. cit.*, t. I, p. 457, et E. Morice, *op. cit.*, p. 184.

scène importante. Depuis, on a donné en 1858, à Plescop[1], dans le Morbihan, *le Mystère de la Passion*; c'est la dernière fois qu'un Mystère a été représenté dans ce département, mais on y trouve encore quelques traces du théâtre liturgique. A Vannes, l'usage des représentations publiques a disparu depuis longtemps, mais tous les ans, pendant quinze jours, de Noël à l'Épiphanie, une compagnie d'ouvriers va d'auberge en auberge réciter les Mystères *des Trois Mages* et *d'Hérode*. Assez mal accueillie dans les villes, cette troupe a beaucoup plus de succès dans les fermes des environs, qu'elle visite également vers la même époque. On cite un entrepreneur de la ville que ses nombreux ouvriers régalent de temps à autre d'une représentation, après lui avoir emprunté des rideaux et des manteaux pour le costume des acteurs, dont quelques-uns, paraît-il, se drapent avec beaucoup d'art. Une troupe semblable, jouant dans les mêmes conditions, existe également à Auray, mais elle est mieux organisée[2].

A Lannion, en 1825, on représenta un Mystère suivant les règles du moyen âge. Le théâtre est dans une garenne; des planches clouées sur des pieux fichés en terre forment plusieurs rangées de bancs pour les spectateurs; ceux qui n'ont pu y trouver place se tiennent debout derrière. Les arbres du voisinage, les croix des chemins et les toits des maisons les plus rapprochées sont couverts d'enfants. C'est surtout à Pluzunet que s'est conservée la principale école de déclamation des Mystères bretons : en 1867, M. Luzel y recrutait une troupe qui joua à Saint-Brieuc *le Mystère de sainte Tryphine*; en 1875, on jouait à Plouaret *les Quatre Fils Aymon*, mais les acteurs n'étaient pas bons et la mise en scène était déplorable. En 1878, les 22 et 23 avril, nouvelle représentation de *Sainte Tryphine* à Pluzunet, pendant les fêtes de Pâques : « Le théâtre avait été dressé dans une aire à battre le blé, entourée de murs de tous côtés, et au fond de laquelle, au nord, se trouvait une grange avec large ouverture au sud. La scène, élevée d'environ 1 m. 50, large de près de 15 pas sur 10 de profondeur, était à ciel ouvert et construite en planches posées sur des barriques et des chevalets; à gauche et au fond, des toiles, tendues en manière de rideaux,

1. Ce renseignement nous a été communiqué par M. le comte de Lanjuinais, député du Morbihan. Nous tenons à le remercier vivement de l'obligeance qu'il a mise à nous aider dans nos recherches sur les Mystères de Bretagne.

2. Nous devons ces renseignements à M. Ch. Estienne, archiviste du Morbihan, auquel nous adressons tous nos remerciements.

s'écartaient à volonté pour laisser entrer et sortir les acteurs. Le commun des spectateurs ne payait que 10 centimes et se tenait debout sur le sol de l'aire, qui représentait le parterre. Les places assises coûtaient 25 centimes. La grange, devant laquelle s'élevait le théâtre, tenait lieu de vestiaire, de coulisses et de foyer. Les acteurs qui n'étaient pas en scène s'y habillaient, repassaient leurs rôles, fumaient et buvaient du cidre (l'eau-de-vie était prohibée). Le souffleur, placé derrière la toile, entre la scène et la grange, observait, par une ouverture, ce qui se passait, indiquait l'entrée et la sortie des acteurs, et soufflait à ceux auxquels la mémoire faisait défaut.

Les costumes étaient simples. « Le roi Arthur avait sur la tête une couronne dentelée en carton doré; sur les épaules, un manteau blanc parsemé d'étoiles et de fleurs de lis en papier doré; il portait une épée au côté, un pantalon rouge, de longs cheveux et une barbe. Sainte Tryphine, conformément à la tradition des Mystères du moyen âge, était représentée par un jeune homme vêtu comme une riche paysanne du pays de Lannion. Kervoura le traître était habillé en pompier : casque de cuivre, grandes bottes, gants et sabre.

« Les diables étaient couverts de peaux de bêtes; ils portaient de longues cornes sur la tête; leur figure était noire, et d'énormes queues leur traînaient par derrière. Pour le reste, uniformes de soldats ou de matelots en congé et simples accoutrements de paysans.

« Le second jour, la représentation fut troublée par une averse, pendant un quart d'heure; mais pas un spectateur ne quitta la place; les acteurs eux-mêmes continuèrent de débiter leurs rôles avec un sérieux imperturbable, le parapluie ouvert à la main. Ils étaient au nombre de quinze : quelques-uns d'entre eux représentaient deux personnages de la pièce, jouant ainsi deux rôles[1]. »

Aux fêtes de Pâques de 1888, des acteurs de Plouaret et des environs représentent, au vieux théâtre de Morlaix, le même *Mystère de sainte Tryphine*. Comme aux précédentes représentations, la mise en scène est nulle et les costumes sont plutôt grotesques. Le roi Arthur est habillé en garde national, avec un manteau de calicot blanc orné de soleils en papier doré sur les épaules; il est coiffé d'un fez également orné de papier doré; et le jeune homme qui représente sainte Tryphine porte une robe et un caraco rouge à pois blancs; le traître Kervoura est en arlequin;

1. Nous avons tenu à reproduire textuellement ces détails, que M. F.-M. Luzel, le rénovateur du théâtre des Mystères en Bretagne, a eu l'obligeance de nous transmettre. Nous lui en adressons de nouveau tous nos remerciements.

le gouverneur de Bretagne, en paletot et chapeau noirs; un Anglais est figuré par un soldat du 21e de ligne. Sans le sérieux avec lequel sont tenus les rôles, sans l'émotion, on pourrait même dire le recueillement de l'assistance, ces représentations paraîtraient des fumisteries; mais, étant donné le caractère religieux de ces Mystères, ils sont d'un haut intérêt, et jusqu'à présent ils ont échappé aux préoccupations de luxe ou de réclame qui ont pris à Oberammergau une si grande importance, mais qui sont de nature à en altérer l'esprit. Par ce seul fait, les Mystères de Bretagne ne sont-ils pas plus curieux, plus intéressants et plus vrais dans le sens exact du mot?

Ces représentations paraissent même avoir pris un nouvel essor en ces derniers temps; car en 1889 on jouait encore à Plougasnou et à Morlaix *le Mystère de Jacob ou de Joseph vendu par ses frères*; à Larmeur, à Guerlesquin et dans la partie des Côtes-du-Nord qui avoisine le Finistère, des représentations semblables ont lieu encore de temps à autre; il est peu probable qu'elles disparaissent jamais complètement[1].

Elles subsistent comme un vestige du passé chez des populations de mœurs traditionnelles, et elles trouvent un élément de succès dans cet amour de l'étude du passé qui est une des caractéristiques de notre époque.

Ce qui se passe en Bretagne se retrouve encore de nos jours en Amérique, chez les peuplades sauvages de la Colombie. Dans ce pays, en 1892, quinze cents acteurs indiens ont joué devant une foule compacte *le Drame de la Passion*. Quoique la mise en scène ait été très simple, le jeu réaliste des acteurs a donné à cette représentation le caractère de grandeur sublime qu'elle avait au moyen âge. Dans le tableau de la flagellation, entre autres, l'acteur qui joue le rôle du Christ est véritablement knouté, et du sang coule de ses blessures béantes. Quant à la crucifixion, les acteurs ont préféré se borner à en donner une interprétation symbolique plutôt que d'en simuler dans tout son détail l'horreur plastique. Ils forment une procession à laquelle se mêlent les spectateurs, et la foule, chantant une hymne, se rend dans une cour au milieu de laquelle,

1. La collection des *Mystères bretons*, tant manuscrits qu'imprimés, est fort considérable, mais malheureusement dispersée. Cependant, grâce au savant travail de mon confrère et ami M. Gaidoz, professeur à l'École des sciences politiques, on a une bibliographie raisonnée et complète du théâtre populaire de la Bretagne. Outre les dépôts de la Bibliothèque nationale, on peut citer comme possédant des Recueils dramatiques bretons M. Luzel, M. Bureau, M. Milin, à l'île de Batz, et M. Émile Picot. — Voir *Revue celtique*, vol. V, n° 3, septembre 1882, p. 314 et suiv.

sur une estrade, s'érige la croix, portant un Christ en cire devant lequel tout le monde s'agenouille. Marie-Madeleine sanglote aux pieds meurtris du crucifié, et sa chevelure noire est couverte de gouttes de sang, qui, grâce à un mécanisme quelconque, tombent de l'image de cire. La cérémonie se termine par un chant général de deuil et par le défilé silencieux de tous les spectateurs, qui s'inclinent devant la croix[1].

Au moment même où nous écrivons ces pages, une troupe donne, avec un grand succès, à Cette, des représentations du *Mystère de la Passion* en six tableaux : le baiser de Judas; Jésus rencontre sa mère; Jésus est dépouillé; Jésus cloué sur la croix; Jésus mort sur la croix; descente de la croix[2].

Cette étude laisse un profond sentiment de regret. Car, quel que soit l'intérêt avec lequel on l'ait approfondie, on est obligé de constater que l'inspiration a totalement manqué au théâtre liturgique. Cependant, quel sujet pouvait être plus beau? « Concevez, en effet[3], un théâtre qui serait dans la foi des peuples le supplément du culte même. Concevez la religion mise en scène avec la sublimité de ses dogmes devant des spectateurs convaincus : puis un poète d'une forte imagination pouvant user librement de toutes ces grandes choses, non pas réduit à nous dérober quelques pleurs sur de feintes aventures, mais frappant nos âmes avec l'autorité d'un apôtre et la magie passionnée d'un artiste; s'adressant à ce que nous croyons, à ce que nous voulons, et nous faisant verser de vraies larmes, sur des sujets qui non seulement nous paraissent vrais, mais divins : certes, rien n'aurait été plus grand que cette poésie. Au lieu de cette curiosité à demi indifférente, qui, dans notre siècle, conduit au théâtre des spectateurs distraits par mille soins, supposez une assemblée attentive, ardente, pieusement émue par le sujet seul, indépendamment des inventions du poète. Mettez ces hommes en présence des plus grands souvenirs qui aient formé leur croyance, ayez un poète..., et faites-lui réciter, écrire, dialoguer ce drame sublime et tout fait de la Passion; qu'il nous montre la persécution et les douleurs du Fils de Dieu, la trahison du faux disciple et la tentation de Pilate, ce juge qui se lave les mains du crime qu'il laisse commettre, ces prêtres et ce peuple égarés qui se saisissent du crime qu'on leur abandonne et l'achèvent. Toutes les tristesses de la Passion, le reniement de saint Pierre, les douleurs de la Mère au

1. Le *Standard*, 27 juillet 1892.
2. *La Dépêche de Toulouse*, 3 septembre 1892.
3. Villemain, *Cours de littérature du moyen âge*.

pied de la croix : pouvait-il exister jamais tragédie plus déchirante? »

Non ! Mais le poète a manqué à ce sujet, et depuis Jean Bodel le théâtre dramatique du moyen âge n'a pas enfanté une seule œuvre sublime.

Pouvait-il en être autrement? Le théâtre du moyen âge, par sa nature, n'était qu'un spectacle des yeux et une fête mondaine. Le luxe qu'on y déployait le prouve. La mise en scène en constituait donc le grand attrait et le véritable élément. La littérature et le sentiment n'y venaient que comme appoint. Le dialogue, quoique indispensable, — car sans lui il n'eût point existé de théâtre, — ne servait qu'à présenter et à expliquer les tableaux et les figurations multiples que l'on offrait aux regards des spectateurs, comme des légendes expliquent les sujets d'une succession d'images dont le tout forme une histoire.

La société, en raison de ses mœurs et de son éducation, ne demandait pas davantage. L'instruction faisait défaut; la ferveur de l'époque des Croisades et de la construction des grandes cathédrales, qui avait suivi les terreurs provoquées par la crainte de l'an mille, avait disparu. Un besoin général de plaisir avait succédé à la guerre de Cent Ans. Aussi aucune classe sociale ne pouvait s'intéresser à des productions purement intellectuelles ou religieuses.

Qu'aurait donc fait alors un poète, en écrivant un chef-d'œuvre qui serait resté incompris et dont le succès, au cas où il en aurait eu, n'eût été obtenu ni par l'élévation des idées, ni par la beauté du style, ni par le sentiment dramatique, ni par les situations scéniques d'une action habilement conduite? Seule la mise en scène eût été cause de son succès; car on allait au Mystère pour voir et non pas pour entendre.

C'est pour cette raison qu'il n'est rien sorti, au point de vue littéraire, du théâtre du moyen âge.

LIVRE DEUXIÈME

LES MYSTÈRES MIMÉS

CHAPITRE PREMIER

LES MYSTÈRES MIMÉS AU MOYEN AGE

Il était d'usage, au moyen âge, lorsqu'un souverain passait dans une ville, que les principaux habitants vinssent le recevoir à l'une des portes pour lui en remettre les clefs et lui offrir des présents[1].

Cette première cérémonie terminée, le roi se plaçait sous un dais, que maintenaient quatre notables, et faisait son entrée solennelle au milieu des acclamations du peuple[2]. Ces fêtes étaient particulièrement somptueuses quand le roi, après son sacre à Saint-Denis, rentrait dans Paris. Les députations des ordres religieux, des corporations, des cours souveraines, de la municipalité, escortées des sergents du guet, venaient attendre le roi à la porte Saint-Denis et, après lui avoir présenté leurs hommages, formaient, avec les personnages de la cour et la garde du roi, le cortège qui traversait Paris.

1. Voir *l'Entrée de François Ier à Montferrand en* 1533, publiée dans le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, nos 1-4, année 1888, p. 35. « Une machine avait été imaginée pour faire descendre la jeune fille chargée de présenter les clefs, du haut de l'arc de triomphe placé devant la porte de la ville, comme une créature éthérée venant des régions supérieures. » Voir aussi *Mémoires de Jean Burel* publiés par Augustin Chassaing. Le Puy, 1875, p. 5 (Entrée de François Ier au Puy, 1533). «..... Il antra par la porte de Parnassee; mais advant qu'antrer, les clefs des portes de la ville lui furent présentées par deux belles filhes richement parées.. . »

2. Les poêles qui servaient aux entrées des rois étaient de couleurs différentes suivant les circonstances et suivant les villes. En général, pour les entrées parisiennes, celui qu'on portait sur le roi était de velours bleu, violet ou rouge. Mais celui de la reine était le plus souvent

On tendait le parcours royal de tapisseries, d'étoffes, de guirlandes de fleurs, et l'on plantait de proche en proche des arbres ornés de rubans, qu'on nommait arbres de mai[1]. Quoiqu'on fût en plein jour, on illuminait les maisons : les cierges remplaçaient nos lampions et nos rampes de gaz[2]. Aux carrefours et devant certains monuments on élevait des échafauds sur lesquels on représentait des pantomimes et des tableaux vivants : on y substitua plus tard de simples exhibitions de figures de cire, auxquelles s'ajoutaient des effets de trucs et surtout les sempiternelles fontaines de vin, qui subsistaient encore dans les fêtes nationales du gouvernement de Juillet[3].

Les pantomimes ou tableaux vivants, composés tantôt de scènes liées entre elles, tantôt de spectacles variés, s'organisaient sur des théâtres construits de distance en distance. Le spectateur passait de-

blanc. Ainsi à Beauvais, en 1554, pour recevoir Catherine de Médicis, on achète un poêle ou ciel de damas blanc. (*Archives communales de Beauvais*, B.B. 18.)

1. Voir le manuscrit de *La Curne de Sainte-Palaye*, *passim* et p. 119. Voir aussi *les Entrées d'Éléonore d'Autriche et du Dauphin à Rouen en février* 1531, publiées par André Pottier, Rouen, Boisset, 1866. « Et faict à noter que toutes les rues ou passages où ledit seigneur marche estoient très richement tendues de tapisseries de différentes sortes. Et depuis le pont jusqu'à ladite église Notre-Dame étoient tendus à ciel de balustres grands chappeaulx de triomphe, où estoient les armoiries du Roy, dudict seigneur et de ladite ville.... »

2. A l'entrée de Marguerite d'York, duchesse de Bourgogne, à Douai, en 1470, « furent faites des allumeries de flambeaux de cire.... Au rempart de la porte Saint-Éloi, double étage de flambeaux de cire. La porte étoit revêtue jusqu'au sommet de drap vermeil ou d'autres couleurs joyeuses et illuminée d'un triple étage de petits flambeaux de 3 livres chacun. » — (Gustave Lhotte, *le Théâtre à Douai avant la Révolution*, Douai, 1881, p. 16.) Voir aussi *Comptes de la Ville de Paris*, Bibliothèque nationale, ms. fonds fr., nouvelles acquisitions, n° 3243. *Entrée de la reine Anne de Bretagne en* 1504 : « pour 107 flambeaux de cire de 3 quarterons pièce au prix de 6 sols la livre, lesquels ont été mis ardents sur chandeliers de bois et fenêtres des maisons qui sont depuis ladite église jusqu'au palais pendant que la reine y passa; 53 l. pour les bâtons et écuelles de bois dont ont été faits lesdits chandeliers, pour 12 torches qui furent alumées en ladite église pendant que la reine faisait oraisons. » — Voir encore *Entrée du duc de Savoie et de sa fille à Bourg en* 1451, publiée par M. Brossard dans les *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*, année 1881, p. 216 et suiv. Nous remercions M. Brossard, archiviste de l'Ain, des divers renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer d'après des pièces conservées dans le dépôt dont il a la charge.

3. Voir *Comptes de la Ville de Paris*, Bibliothèque nationale, fonds fr., nouvelles acquisitions, n° 3243, *passim*.

« 5 l. 8 s. pour 20 septièmes et 2 pintes de vin qui furent mis à la fontaine du Ponceau pour donner à boire à tout venant, au prix de 8 deniers la pinte » (1431).

« 65 l. 4 s. 8 d. pour hypocras et poirés pour honorablement festoyer le roi de Castille à son entrée » (1476).

« Pour dépenses de pain et de vin à la porte et le long de la rue Saint-Denis :

« A ladite porte 2 muids de vin, 12 l.;

« A la porte aux paintres, 1 muid et demy, 9 l.;

« Devant la fontaine Saint-Innocent, 1 muid, 6 l. » (1498).

vant, en se promenant, comme s'il visitait une galerie de tableaux. Au lieu d'assister, sans bouger de place, à la représentation d'une pièce dont l'action se déroulait devant lui, il marchait, et les scènes détachées, ou celles dont l'ensemble formait un Mystère, lui apparaissaient successivement.

Chaque quartier et chaque corporation étaient chargés de faire un tableau et l'exécutaient comme leur œuvre personnelle, y apportant plus de soin que pour une œuvre collective.

Dès le règne de Philippe le Bel, on voit des entrées préparées avec théâtres espacés sur le parcours royal[1].

Les échafauds construits pour l'entrée de ce roi en 1313 étaient de deux genres bien distincts : sur les uns on représentait des scènes de la vie de Jésus-Christ avec le Paradis et l'Enfer; sur les autres, des sujets comiques empruntés principalement au *Roman du Renard*[2].

Ces échafauds étaient alternés, et l'on passait immédiatement du tableau de la Nativité ou de celui du Calvaire à un spectacle d'animaux allégoriques.

Sous les Valois, ces entrées prennent un grand essor : le roi ou la reine étaient reçus à Paris, venant de Saint-Denis, à la porte de ce nom, où est situé l'arc de triomphe construit par Louis XIV. Ils suivaient la rue Saint-Denis jusqu'au pont Notre-Dame, qu'ils franchissaient, puis tournaient à gauche dans la Cité, pour arriver jusqu'à la Cathédrale. La fête se passait donc entre la porte Saint-Denis et le parvis Notre-Dame. Dans toutes les villes de France les préparatifs étaient identiques, quoique le luxe en fût variable.

Aussitôt qu'un courrier du roi ou un héraut au surrot fleurdelisé avait apporté à l'Hôtel de Ville l'ordre de préparer l'entrée, la municipalité s'assemblait et réglait tous les détails de la cérémonie.

1. Nous avions cru pouvoir retrouver quelques figurations des échafauds de cette entrée dans le manuscrit du fonds latin de la Bibliothèque nationale, n° 8504. Mais, après examen, nous ne croyons pouvoir faire aucune assimilation entre les miniatures de ce manuscrit et les scènes de l'entrée de Philippe le Bel.

Voir *Grandes Chroniques*, édit. Paulin Pâris, t. V, p. 198.

2. Le *Roman du Renard* a été édité en 1826 par Méon, 4 vol. C'est une longue narration satirique, composée d'une multitude de poèmes différents n'ayant entre eux que la communauté du sujet, mais appartenant à divers temps comme à divers auteurs. Les animaux y figurent comme les héros d'une société monarchique gouvernée par le lion et dans laquelle le renard, génie malfaisant, fourbe et inépuisable en ruses, toujours menacé, toujours poursuivi, toujours en péril, triomphe toujours et tient la monarchie dans un perpétuel effroi. Le *Roman du Renard* reflète les sentiments du moyen âge, qui y raille et y avilit la royauté, la justice, la chevalerie et la religion.

Le prévôt des marchands convoquait les personnages dont le concours était nécessaire[1]. On introduisait à tour de rôle devant l'assemblée chacun de ceux qui avaient été appelés. Le délégué des bouchers recevait l'ordre de s'entendre avec ses confrères pour organiser aux frais de la Corporation, à la Grande Boucherie, non loin de la Seine, un échafaud représentant tel « jeu de Mystères qui serait approuvé auparavant par la ville ». Les fripiers recevaient aussi avis d'élever un théâtre à la fontaine des Innocents, c'est-à-dire à leur quartier (la Grande Friperie). Les députés des autres corporations n'avaient qu'accidentellement des représentations à organiser.

Mais tous étaient invités à fournir un certain nombre de figurants richement habillés de soie, montés sur des chevaux ou à pied pour former le cortège de la ville.

La ville de Paris, au contraire, avait charge de la décoration de la Porte Saint-Denis et de celle de la Fontaine du Ponceau, dans la rue Saint-Denis, et le Châtelet décorait lui-même la façade de ses bâtiments[2].

Enfin les Confrères de la Passion se chargeaient d'un ou de plusieurs spectacles religieux, à divers endroits de la rue Saint-Denis, mais principalement à la hauteur de l'église de la Trinité. A Lille, c'était aux Frères mineurs ou au Prince des Fous et à ses suppôts qu'incombaient les spectacles religieux ou les représentations laïques de l'Ancien et du Nouveau Testament[3]. A Bourg, les prêtres de l'église Notre-Dame et les Frères prêcheurs de la ville représentèrent, les premiers *la Légende de saint Georges*, les seconds celle de *saint Michel*. Du reste, on vit souvent des religieux ou des ecclésiastiques jouer dans des entrées royales ou princières, comme ils le faisaient dans les Mystères organisés par le clergé[4].

Quelquefois, le prévôt des marchands, craignant des désordres par suite de l'affluence du monde, ne voulait pas conserver la responsabilité

1. Voir Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 4 et suiv. *Registres des délibérations de la Ville de Paris*, Imprimerie nationale, 1883, t. I (Délibérations des 11, 13 et 14 janvier 1502); t. II (Délibération du 1er décembre 1530).

2. *Registres des délibérations de la Ville de Paris*, t. II, p. 80 (Délibération du 5 décembre 1530).

3. Voir *Revue universelle des arts*, t. XXI, année 1865, p. 250, lettre de M. de La Fons Mélicoq, et Gustave Lhotte, *le Théâtre à Douai avant la Révolution*, Douai, 1881, p. 15 et 17.

4. Jules Baux, *Histoire de l'église de Brou*, Lyon, 1884, p. 26. Voir aussi *Mémoires de Jean Burel*, publiés par Chassaing, Le Puy, 1875, p. 10 : « En 1556 le jour du vendredi sainct fut démonstrée au peuple, par personnages, la mort et passion de Jésus-Christ, estant Dieu le Père ung prebstre nommé Vedrines. »

du maintien de l'ordre dans la ville, et passait au prévôt de Paris la garde de la capitale[1].

Que les services de police fussent ou non du ressort de la municipalité, les procédés n'en étaient pas moins radicaux : il était par exemple ordonné que pour la venue du roi « nul qui n'a ni maisons, soit vagabonds, bélistres, malades, et aultres non natifs de ceste ville, vuident incontinent icelle à peine d'être fouettez et après, *s'ils sont trouvés faisans le contraire, d'être pendus et estranglés* ». C'était simple, mais énergique.

En matière de voirie, à Paris, il n'y avait qu'à sabler le parcours et à réparer les endroits défoncés[2]; dans les villes de province, où les rues étaient plus étroites et où les maisons avaient des pignons, des galeries ou autres saillies, on en ordonnait l'enlèvement, et si les propriétaires n'obéissaient pas de suite à cette injonction, les agents du roi ou de la ville faisaient démolir d'office, sans qu'on pût rien réclamer[3].

Aussitôt les préparatifs réglés, les corporations chargées des Mystères se mettaient à l'œuvre, passaient des marchés avec des charpentiers, des menuisiers, des peintres, racolaient des figurants, les habillaient et leur faisaient répéter leur rôle.

Les conseillers de ville chargeaient alors un impresario de monter les spectacles relevant de l'administration de la ville, choisissaient des peintres pour en faire les décors, et déléguaient plusieurs d'entre eux pour surveiller les préparatifs dans leurs moindres détails. Chaque corporation ou chaque impresario exécutait les maquettes des décorations qui lui étaient attribuées et les présentait à l'approbation du Conseil de Ville, qui acceptait, refusait, ou faisait modifier les projets : les petites maquettes de décorations théâtrales si admirées dans les dernières expositions ne

1. *Registres des délibérations de la Ville de Paris*, t. II, p. 79 (Délibértaion du 1[er] décembre 1530).

2. *Comptes de la Ville de Paris*, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., nouvelles acquisitions, n° 3243 : « 33 tonneaux de sable répandu par où passait la reine ». Quelquefois on répandait de l'herbe dans les rues, comme par exemple à Évreux pour l'entrée de François I[er]. Voir *Recueil de la Société d'agriculture, sciences et arts de l'Eure*, t. IX, année 1838, p. 3. — Voir dans le même recueil, année 1843, t. IX, p. 265, des détails sur le nettoyage des rues et les travaux de voirie à Pont-Audemer. Ernest Petit de Vausse, *Entrée de Charles VI à Dijon en février* 1390, Dijon, 1885 : « Pour l'entrée de Charles VI, la duchesse de Bourgogne ordonna de nettoyer les rues de Dijon et de les débarrasser des immondices qui les encombraient, car le pavage de la ville, qui était en projet, n'avait pu être effectué par suite du refus que les gens d'Église avaient fait d'y contribuer pour leur quote-part. »

3. Voir Albert Babeau, *les Rois de France à Troyes au* XVI[e] *siècle*, Troyes, 1880, in-8, p. 10 et 11. Voir encore *l'Entrée de François I[er] à Montferrand en* 1533, publiée dans le *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, n[os] 1-4, année 1888, p. 23, 27 et 31.

sont donc pas chose nouvelle[1]. Qu'on ne croie pas que ces maquettes fussent des œuvres d'art inférieures; loin de là. Les plus grands peintres furent, dans chaque ville de France, occupés à ces peintures. Jehan Foucquet, Jean Perréal, Michel Colombe, sont les plus connus de ces artistes qui surent donner aux entrées royales le caractère d'art si élevé qui apparaît encore à travers les descriptions quelque peu embrouillées des chroniqueurs[2].

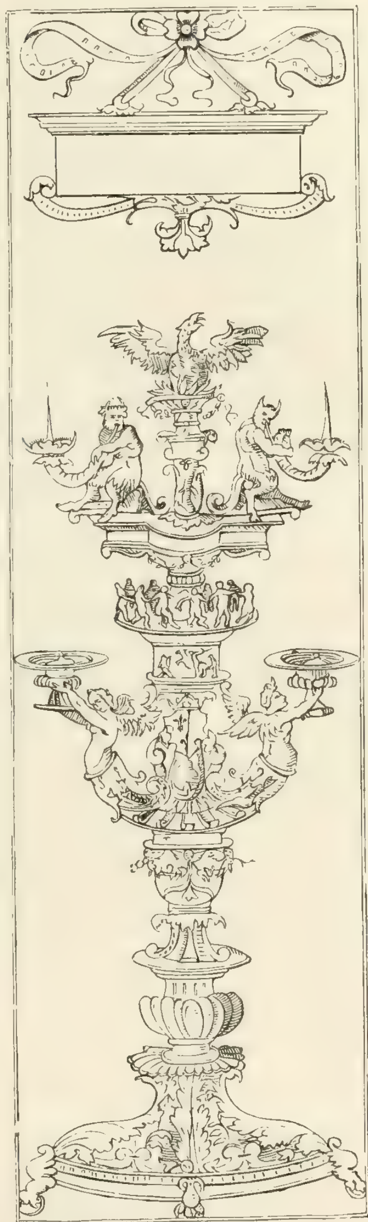
Les sergents de l'Hôtel de Ville surveillaient la décoration des rues : ils recrutaient des charretiers qui, avec leurs voitures, allaient querir par toute la cité des étoffes précieuses, tapisseries ou autres, pour tendre le long des maisons, les faisaient transporter aux endroits où on devait les employer, puis dirigeaient le travail, qui consistait à planter des crochets, tendre des cordes, élever des mâts pour supporter les tentures, les guirlandes et les bannières. Ils devaient encore veiller à l'exécution des autres décisions de l'échevinage, telles que celles de faire mettre une torche allumée à chaque fenêtre du premier étage des maisons de la rue Saint-Denis, et d'ordonner les boutiques pour les dames, afin qu'en « chascune il y ait quelques belles jeunes femmes ou filles pour tapisseries[3] ».

1. Voir *Registres des délibérations de la Ville de Paris*, t. II, p. 80 et suiv., et Nuitter, *Catalogue de l'Exposition théâtrale* de 1878, p. 1.

2. Sur Jehan Foucquet, qui travaille à toutes les décorations d'entrées du xv[e] siècle, on peut consulter Grandmaison, *op. cit.*, p. 11 et 12; de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, déjà citée, *passim*; la *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, III, VI, IX, XI, XII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, *passim*. Sur Jean Perréal, qui travailla spécialement pour l'entrée de Charles VIII à Lyon, E. M. Bancel, *Jehan Perréal et Jehan de Paris*, Paris, 1885, grand in-8, p. 19; J. Renouvier, *Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre des rois Charles VIII et Louis XII*, Lyon, 1861; Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*; *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, IX, XI, XXI, *passim*; de Girardot, *les Artistes de Bourges*, p. 9 et 40; *Archives de l'art français*, 2[e] série, t. I, année 1861; C. Dufay, *Essai biographique sur Jehan Perréal*. Sur Michel Colombe, qui dessina les costumes des personnages faisant partie du cortège de Louis XII à son entrée à Tours en 1500 et ceux des acteurs du Mystère joué à cette occasion, voir Antony Roulliet, *Michel Colombe et son œuvre*, Tours, 1884, in-8, p. 21. Les peintres qui s'occupèrent de décors et de costumes pour les entrées sont d'ailleurs innombrables. Ne pouvant les citer tous, nous nous contentons de renvoyer aux sources qui, en dehors de celles qui précèdent, doivent être consultées avec fruit : Célestin Port, *les Artistes angevins*, Paris, 1881, in-8. *Nouvelles Archives de l'art français*. C. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, in-8. *Mémoires de la commission des antiquités de la Côte-d'Or*, année 1885-1888. *Bulletin de la Société nivernaise*, 2[e] série, t. VIII, année 1877. Giraudet, *op. cit.* Siret, *Dictionnaire historique des peintres*. Etc., etc. — Voir aussi plus loin aux pièces justificatives.

3. *Registres des délibérations de la Ville de Paris*, t. II, p. 78. Ordonnance pour les boutiques du Pont Nostre-Dame, 1[er] décembre 1530. *Revue universelle des arts*, t. XXI, année 1865, p. 257. Même prescription de placer des torches allumées aux fenêtres et d'en distribuer aux sergents pour l'entrée de Charles le Téméraire en 1470. Article déjà cité de M. de La Fons Mélicoq. Voir

On n'avait garde, en effet, d'oublier le beau sexe, et, outre ces femmes qui faisaient tapisserie aux fenêtres ou sur les estrades, le long des cortèges, on en choisissait parmi les plus nobles et les plus belles pour figurer avec de riches costumes sur les théâtres et y réciter un compliment au roi[1]. Comme pour le saint sacrement, aux processions de la Fête-Dieu, des petites filles jetaient sur le parcours du souverain, et principalement au moment de son passage par la porte de la ville, des fleurs artificielles ou naturelles, telles que violettes, romarin ou roses dorées[2]. On organisait en outre des députations de jeunes filles, quelquefois de toutes petites, habillées aux couleurs du roi et chargées de lui offrir des bouquets ou des



Chandelier offert à la reine Éléonore d'Autriche à son entrée à Paris en 1530.

Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, déjà citée. Voir aussi Babeau, *les Rois de France à Troyes*, déjà cité, p. 11 et suiv.

1. Voir *Histoire de la ville de Montpellier depuis son origine jusqu'à notre temps*, par Messire Charles d'Aigrefeuille, Montpellier, 1737, t. I, p. 364. Entrée à Montpellier de l'archiduc Maximilien en 1503.

« A l'entrée de la porte de la Sannerie estoient les quatre vertus (Force, Prudence, Tempérance et Justice), représentées par quatre jeunes filles.

« La Force portoit une gonelle (vêtement composé d'une casaque d'homme et d'un cotillon de femme) verde de tafetat et les manches à la sorte; dessus ladite gonelle avoit une escheremisse (ou couvre-chef) d'une tête de lion et avoit la poitrine bien gorgiasse; et à la teste portoit une garlande de bagues.

« La Prudence portoit une gonelle de damas gris et dessus ladite gonelle de tafetat pers brodat de tafetat blanc et bien accoutrée de poitrine et portoit un compas à la main.

« Tempérance avoit une gonelle de velours noir et avoit un bas de tafetas blanc brodat de tafetas jaune et portoit en ses mains deux pots d'argent.

« Justice portoit une gonelle de satin cramoisyn et estoit en cheveux descoiffée et portoit en la main dextre une épée et en l'autre unes balances. »

2. *Entrée du roi Henry d'Angleterre dans Paris*, 1431, extrait des comptes de la Ville de Paris, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., nouvelles acquisitions, n° 3243.

compliments, mais surtout des cadeaux que payaient les municipalités[1].

Qu'y a-t-il de changé à ces vieux usages municipaux? Ne voit-on pas aujourd'hui dans les voyages officiels des jeunes filles, vêtues des trois couleurs, ou tout au moins les portant en écharpe, offrir au nom des populations des vœux et des bouquets au chef de l'État!

Le matin de l'entrée, les prédicateurs étaient invités à rappeler au prône que le peuple devait se rendre en foule sur le passage du roi. Manants et bourgeois n'y manquaient d'ailleurs pas, car c'était pour tous un grand attrait. Seuls quelques bourgeois riches ne se souciaient guère de se mettre en frais et en peine pour faire cortège, et quelquefois la municipalité dut les menacer d'amende pour les contraindre à figurer dans la fête[2].

De tous les éléments dont se composaient les réjouissances d'une entrée royale, le plus important était les théâtres ou spectacles à pantomimes ou à dialogue très court.

Ces spectacles des entrées furent, au moyen âge, la reproduction des genres divers du théâtre d'alors.

Sous Philippe le Bel, nous avons vu, dans une fête royale, représenter des scènes de la Passion et des farces. Nous continuerons à voir les Confrères de la Passion, dans toutes les entrées, représenter des scènes de la vie de Jésus-Christ. Les moralités s'y mimeront de même : on y verra Madame Paresse combattue par Madame Bon Conseil, et toutes les vertus souhaitant leur pratique au souverain, qui un peu plus loin sera invité à dédaigner chacune des charmantes personnes qui figureront les vices; enfin les représentations patriotiques, comme *la Prise de Dieppe contre les Anglais*, tiendront leur place à côté des Mystères et des Moralités. Peu à peu ces spectacles s'altéreront, lorsque le théâtre, avec la Renaissance et la Réforme, sera sur le point de se modifier. Alors les arcs de triomphe, les fontaines et les autres constructions purement décoratives remplaceront les représen-

1. A chaque entrée de souverain il fallait offrir des cadeaux en argent ou des objets d'orfèvrerie ou de pierreries, non seulement au prince, mais aux membres de sa famille, aux seigneurs de sa suite et à ses ministres. Souvent ceux-ci ne trouvaient point le cadeau assez important et enjoignaient à la municipalité de l'augmenter. Pour obtenir les bonnes grâces de ces personnages importants, on ne leur refusait jamais. Souvent même les intéressés allaient jusqu'à menacer les villes de vexations multiples, entre autres d'augmentation d'impôts. Il est difficile de voir le régime des pots de vin et du chantage s'étaler avec plus de cynisme que dans ces réclamations adressées aux villes. Voir Babeau, *op. cit.*, *passim*, et Brossard, *le Duc de Savoie à Bourg en* 1451, *passim*.

2. Voir Guigue, *op. cit.*, *passim*.

tations scéniques, qui, par ce fait, demeurent l'apanage exclusif du moyen âge.

Dès la fin du XIV[e] siècle, les entrées à spectacles ont une grande vogue : celle d'Ysabeau de Bavière à Paris, après son sacre en 1389, en commence la série.

La cérémonie, longuement préparée et annoncée, avait attiré une foule d'étrangers. Froissart lui-même y était venu en spectateur et a raconté les détails qu'il y a notés *de visu*[1].

La reine était sur une litière découverte, traînée par des chevaux, dans tout l'éclat de sa beauté. Elle portait probablement une robe toute couverte de pierreries, décolletée, laissant voir sa poitrine et ses épaules : car c'est elle qui inaugura cette mode de la robe décolletée, jusqu'alors inconnue, et qui depuis est tellement entrée dans nos habitudes qu'elle est devenue de rigueur dans toutes les réunions mondaines[2].

La municipalité, en cette occasion, avait élevé à la première porte Saint-Denis un paradis sur un échafaud dont le fond était tendu de toile bleue toute parsemée d'étoiles d'or. Au milieu, une femme allaitant un petit enfant représentait la Vierge, et, autour d'elle, des chœurs de jeunes garçons et de jeunes filles, costumés en anges, entonnèrent des chants à l'arrivée de la reine. En continuant sa marche dans la rue Saint-Denis, dont toutes les maisons étaient tapissées jusqu'au toit, la reine trouva à la hauteur de l'église de la Trinité un tréteau sur lequel se jouait l'un des célèbres romans de chevalerie, *le Pas du roi Salhadin*, spectacle dans le genre de ceux du cirque Olympique ou des théâtres des fêtes du 15 août au temps de l'Empire. Aussitôt que la reine paraît, le figurant qui représente le roi Richard Cœur-de-Lion vient sur le devant de l'échafaud, et, saluant la jeune souveraine, lui demande l'autorisation de combattre les infidèles. La reine le lui permet, et alors commence un tournoi qui se termine par la défaite des Sarrasins.

A la seconde porte Saint-Denis, aujourd'hui disparue, était figuré un paradis, au milieu duquel siégeaient les trois personnes de la Sainte Trinité. A la chapelle Saint-Jacques, autre échafaud tendu de tapisseries sur lequel un orgue « rendoit des sons moult doucement ». Au Châtelet, c'est-à-dire près de la Seine, une construction en bois représentait un château fort, rempli d'hommes d'armes, et au haut du

1. *Chroniques*, livre IV.

2. On peut voir au Louvre un portrait de la reine à quinze ans. Voir Vallet de Viriville, *Ysabeau de Bavière*, Paris, Techener, 1859, in-8, p. 1.

château, nous dit Froissart, était un lit aussi richement paré que celui du roi. Sur ce lit, appelé lit de justice, gisait Madame sainte Anne. Au devant du château était un jardin avec fleurs et arbres, dans lequel foisonnaient des bêtes et des oiseaux; tout d'un coup, un cerf sortait de ce jardin, se dirigeant vers le lit de justice, et, au même moment, d'une autre partie du jardin apparaissaient un lion et un aigle qui se mettaient à la poursuite du cerf. Alors une bande de jeunes filles armées de glaives venait entourer le lit de justice et le cerf pour les défendre contre l'aigle et le lion.

Lorsque la reine avec sa suite débouche sur la place du Parvis de Notre-Dame, elle voit descendre, comme du ciel, un personnage qui traverse les airs et se dirige en ligne droite du sommet de la plus haute tour de la cathédrale sur le milieu de la place, tenant des cierges allumés en ses mains. C'était un acrobate italien qui, maintenu par des cordes, faisait ainsi cette descente au grand ébahissement des gens de toute sorte[1].

La fête se termina par un simulacre de combat naval sur la Seine, où un gros navire monté par des ennemis fut pris par deux petits navires montés par des Français.

A en croire les chroniqueurs, — les vrais reporters du moyen âge, — le roi voulut le matin de cette journée assister incognito à cette entrée : il aurait dit alors à un de ses favoris :

« Savoisy, je te prie que tu montes sur mon cheval et je monterai « derrière toi; et nous habillons tellement qu'on ne nous connoisse « point et allons voir l'entrée de ma femme. » Et combien que Savoisy fît son devoir de le démouvoir, toutefois le roi voult et lui commanda que ainsi fût fait. Si fit Savoisy ce que le roi lui avoit commandé et se déguisa le plus bel qu'il put, et si monta sur un fort cheval, le roi derrière lui. Et ainsi s'en allèrent par la ville en divers lieux et se avancèrent pour venir au Châtelet à l'heure que la reine passoit, où il y avoit moult de peuple et grande presse, et se bouta Savoisy le plus près qu'il put. Et y avoit foison de ces gens, lesquels pour défendre la presse qu'on ne fît nulle violence au lit où étoit le cerf, frappoient d'un côté et d'autre de leurs bouloies (bâtons), bien et fort. Et s'approchoient toujours le roi et Savoisy. Et les sergents qui ne connoissoient le roi ni Savoisy frappoient de leurs bouloies sur eux et en eut le roi plusieurs coups et horions sur les épaules bien assez. Et au soir, en la présence des dames

1. Froissart, liv. IV, chap. I.

et damoiselles, fut la chose sçue et récitée et s'en commença-t-on bien à farcer et le roi même se farçoit des horions qu'il avoit reçus[1]. »



Un combat naval représenté lors d'une entrée royale.

Dans les entrées qui vont suivre, on retrouvera souvent le lit de justice, le jardin foisonnant d'animaux[2] et le cerf ailé : on sait que cet

1. *Grandes Chroniques de Saint-Denis* (note des Chroniques de Froissart, liv. IV, dans le *Panthéon littéraire* de Buchon).

2. Voir *les Entrées d'Éléonore d'Autriche et du Dauphin à Rouen en février* 1531, publiées par

animal avait été pris comme emblème par le roi Charles VI à la suite d'une chasse dans la forêt de Senlis où « fut trouvé un cerf qui avoit au col une chaisne de cuivre doré; le roi défendit qu'on ne le prît que au las, sans le tuer, et ainsi fut fait, et trouva-t-on qu'il avoit au col ladite chaisne qui avoit escrit : *Cæsar hoc mihi donavit.* Et dès lors, le roy, de son mouvement porta en devise le cerf volant couronné d'or au col, et partout où on mettoit les armes y avoit deux cerfs tenans ses armes d'un côté et d'autre[1]. »

Non seulement les armes, mais les habits et les étendards de Charles VI et de Charles VII, portaient des cerfs volants brodés en or ou en perles, et cet animal fantastique resta jusqu'à Louis XII l'un des emblèmes des princes de la maison de Valois. Sa figure, reproduite sous toutes ses formes, fut sans cesse offerte aux souverains ou à leurs épouses, entre autres à Charlotte de Savoie, à qui l'on en présenta un en confitures[2]. N'est-ce pas quelque chose de semblable aux animaux en pain d'épice, si communs de nos jours?

Dans les spectacles qui nous occupent, ces cerfs étaient « faits artificiellement, les cornes dorées et tellement composées qu'il y avoit homme qu'on ne voyoit pas qui leur faisoit remuer les yeux, les cornes, la bouche et tous les membres », à tel point qu'on avait l'illusion de voir un véritable cerf blanc ailé, dit le grand chancelier de France, le sage Juvénal des Ursins.

Le lit de justice était une allégorie du sentiment populaire, universellement répandu, que le roi de France n'était revêtu de la royauté que pour maintenir la justice en faveur des petits contre les grands.

Quant au jardin foisonnant d'animaux, ce spectacle est un des plus répandus et des plus souvent renouvelés. Une énorme cage de fil de fer couvrait le parterre, empêchant les volatiles de s'envoler et les quadrupèdes de se sauver par les rues. Froissart et les autres chroniqueurs qui nous en parlent se gardent bien de nous le dire : ils espéraient que leurs futurs lecteurs resteraient stupéfaits à la pensée que ce petit monde si remuant était à tel point apprivoisé, que rien, ni bruit, ni mouvement, ni foule, ne les faisait sortir de leurs tréteaux, et qu'ils considéreraient

André Pottier, Rouen, 1866 : « et au bout dudict pont dedans ladicte ville estoit dressé ung théâtre : enquel estoit planté ung grand verger garni de plusieurs arbres portants différents fruits, semé de toutes fleurs spécialement d'un grand lis ».

1. Juvénal des Ursins, *Histoire de Charles VI*, p. 328. Froissart, *Chroniques*, livre II, p. 217. Victor Gay, *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, 1882, *verbo* Cerf.

2. Godefroy, *le Cérémonial françois*, t. I, p. 671.

la chose comme une des plus extraordinaires de ces fêtes. Mais ils avaient compté sans les archives des municipalités qui nous ont dévoilé le secret de la cage[1].

Les souhaits que la Ville de Paris avait faits à Ysabeau lorsqu'elle était venue en cette cité après son sacre ne devaient pas être exaucés, car le traité de Troyes, signé par la reine, livrait quelque temps après la France et Paris à l'étranger.

Alors, avec la domination anglaise, qui s'étend sur Paris et tout le nord de la France, commence pour les spectacles de tous genres une époque privilégiée.

Le pays est dans la plus atroce misère; les loups entrent dans la capitale et dévorent les enfants; plus de la moitié des maisons sont vides de leurs habitants; il semble que l'Anglais qui occupe Paris ne règne que sur un monceau de ruines, résultat de la guerre, de la peste et de toutes sortes de maladies. Le duc de Bedford, régent du royaume, veut à toute force ramener la vie dans cette nécropole; il veut aussi se créer des partisans, et comme il ne peut atténuer la misère, il cherche à rendre la faim moins cruelle en multipliant les plaisirs. Jamais, à aucune époque du moyen âge, croyons-nous, les spectacles n'ont été aussi fréquents à Paris que durant son gouvernement. Cette débauche de plaisirs populaires est une des caractéristiques des époques troublées. Le travail cessant, l'artisan ne sait que faire; il faut l'occuper : les mascarades plus ou moins grotesques des processions de fous n'auront pas d'autre but.

Sous la Fronde, et de nos jours, au printemps de l'année 1871, les mêmes faits se sont renouvelés, différents de forme mais identiques dans le fond.

Le gouvernement anglais débute, en 1420, par l'entrée simultanée de Charles VI et de Henri V à Paris, qui consacre la signature du traité de Troyes. Le régent inaugure, pour recevoir les deux souverains, un nouveau genre de décorations[2].

On dresse, rue de la Calandre, devant le Palais, un échafaud de cent pas de long sur lequel est figurée une suite de bas-reliefs de figures vivantes reproduisant la Passion de Jésus-Christ, telle qu'elle était et est encore sur les pourtours en pierre du chœur de Notre-Dame de Paris. Les scènes n'étaient donc plus sur des échafauds séparés, mais repré-

1. Albert Babeau, *op. cit.*, p. 29.

2. Voir *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, p. 144.

sentées côte à côte comme un conte de fées sur une image d'Épinal.

Cette pantomime religieuse fut exécutée par les Confrères de la Passion.

Le lendemain, les deux reines entrent à leur tour et sont reçues par les deux rois. La cérémonie est la même; les spectacles identiques se renouvellent : c'est une fête qui dure quarante-huit heures. Ce qui fait dire au sieur de Saint-Remy : « Tout le jour et la nuit couroit vin par les carrefours habondemment par robinets d'airaine et aultre conduit faict par artifice[1]. »

En 1422, à l'entrée de la reine d'Angleterre, il n'y a pas de Mystère populaire dans la rue, mais on joue durant deux jours *le Mystère de la Passion de saint Georges* à l'hôtel de Nesle[2], devant un auditoire nombreux de seigneurs anglo-français.

Il semble qu'à Paris, cette fois seulement, on donna une représentation théâtrale de longue durée; en province, au contraire, ce fait se reproduit souvent. Ainsi, pour fêter à Bourg l'entrée du duc de Savoie, beau-père de Louis XI, encore dauphin en 1451, on représenta devant le château, durant trois journées, *le Mystère de la Vengeance de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ou la Ruine de Jérusalem*. Le duc, la duchesse et leurs enfants y assistèrent. Ce Mystère n'avait pas empêché l'organisation d'échafauds sur le parcours du cortège; lors de son entrée en ville, on y avait joué des *signa placabilia ad ridendum* ou « bonnes farces et grimaces à signes plaisants ». On avait aussi, à un carrefour, fait figurer une tour avec une jeune fille, « le tout en vue avec feu grégeois[3] ».

Lorsque le duc de Beaufort vient à Paris en 1424, il voit figurer les scènes du Vieux Testament en « imaiges enlevées contre un mur ». C'est le même procédé qu'en 1420, et probablement ce sont encore les Confrères de la Passion qui organisent la représentation.

Les années suivantes, on peignit au Charnier des Innocents *la Danse macabre*, et, le dernier jour du mois d'août 1426, eut lieu *le Combat des aveugles et du pourceau*[4], sorte de parade bouffonne, dans laquelle quatre hommes, les yeux bandés, enfermés dans une lice

1. *Mémoires*, édition de la Société d'histoire de France, t. II, p. 22.

2. *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, p. 174, et Sauval, *Antiquités de Paris*, t. III, p. 266.

3. Brossard, *op. cit.*, *passim*.

4. *Journal d'un bourgeois de Paris*, publié par Tuetey, *passim*.



Un jardin foisonnant d'animaux, tel qu'on les figurait dans les entrées royales.

avec un pourceau, cherchent à lui donner des coups d'un bâton dont ils sont armés. A en croire le *Journal d'un bourgeois de Paris*, souvent ces coups, au lieu de tomber sur l'animal, frappaient l'un des acteurs, et cela à la grande hilarité des spectateurs.

La Saint-Leu est célébrée par l'inauguration du mât de cocagne, devenu depuis si populaire dans les fêtes et les foires. Puis, continuellement, des bandes d'acrobates et de bohémiens, attirées par les Anglais, donnent des représentations dans la ville[1].

En 1431, Henri VI, encore enfant, est sacré à Saint-Denis et fait son entrée tout comme s'il eût été le vrai roi de France. Le duc de Bedford, aidé de la municipalité parisienne, charge, en premier lieu, comme pour l'entrée de 1420, les Confrères de la Passion de représenter *la Vie de Jésus-Christ*, sur plusieurs tréteaux continus, puis il invente d'autres genres de spectacles : on voit ce jour-là pour la première fois des hommes sauvages semblables à ceux du Ballet donné au Louvre sous Charles VI, et dans lequel ce malheureux roi, ainsi costumé, manqua d'être brûlé vif comme le furent ses compagnons. Ensuite apparurent les sirènes, devenues fameuses dans les entrées suivantes; nous ne savons pas si en 1431 elles étaient « au naturel », et, si elles avaient un costume, quel il était[2]. Outre les Mystères des Confrères de la Passion, on joua encore à cette fête *le Mystère du martyre de saint Denis*, représenté sur trois scènes décorées de peintures[3] et un tableau allégorique ainsi décrit dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris* : « Là avoit un enfant de la grandeur du Roy et de son aage, vestu en estat royale, housse vermeille et chapperon fourré, deux couronnes pendans, qui estoient très riches à veoir à ung chascun, sur sa teste; à son côté destre estoit tout le sanc de France, comme Anjou, Berry, Bourgogne, etc., et ung pou loing de eulx estoient les clercs et après les bourgoys, et à senestre estoient tous les grands Signeurs d'Angleterre qui tous faisoient manière de donner conseil au jeune roy bon et loyal. » Ainsi la Ville de Paris semblait dire que le jeune roi était appelé par les vœux les plus ardents des populations des deux pays à porter la couronne de France.

1. Vallet de Viriville, *Histoire de Charles VII*, t. II, p. 199.

2. Lorsque Henry VI d'Angleterre vint à Abbeville en 1430, il y avait aussi des jeunes filles nues placées dans un bassin et imitant des sirènes. Voir Louandre, *Histoire ancienne et moderne d'Abbeville*, t. I, p. 320.

3. *Comptes de la Ville de Paris*, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., nouvelles acquisitions n° 3243 : « 26 livres à plusieurs peintres pour décorations aux portes Saint-Denis et fontaine du Ponceau, comme trois ystoires de la Vie de saint Denis. »

Heureusement, ce ne fut qu'une allégorie; grâce à Jeanne d'Arc et au patriotisme du peuple, elle ne fut que peu de temps vraisemblable.

Le régent paraît encore avoir inauguré à cette occasion la représentation de la chasse d'un cerf, qu'il est difficile de nous figurer; car on se demande, étant données l'étroitesse de la rue Saint-Denis et l'exiguïté des places ou des carrefours au XVe siècle, comment on y pouvait représenter une chasse à courre avec meute, piqueurs, sonneurs de trompe et autres personnages; le tout au milieu d'une foule compacte, pour qui ces entrées, comme tous les spectacles, étaient d'un attrait si considérable[1]. La chasse inventée par le régent eut sans doute un grand succès, puisque nous la verrons se reproduire[2].

De l'autre côté de la Manche, les processions ou les fêtes publiques étaient d'un usage général : grandes villes et villages consacraient leurs ressources et leur temps à ce genre de plaisirs, qui demeurent connus en Angleterre sous le nom si populaire de « pageants », les grands seigneurs y prenant part dans les entrées de souverains, et les ouvriers les organisant dans les processions des bourgs ou des campagnes[3]. Nul doute que le développement des entrées royales à spectacle à Paris ne soit dû, au XVe siècle, à l'influence des mœurs anglaises en France[4].

Lorsque, après la conquête de la France, Charles VII vient à Paris en 1437, il y est reçu au milieu d'un grand concours de monde, et la municipalité veut faire mieux qu'elle n'a jamais fait encore; aussi les spectacles de cette entrée ont-ils un caractère différent de celui des entrées précédentes. On y figure bien quelques Mystères ou sujets religieux, mais en moins grand nombre, et les Moralités allégoriques, c'est-à-dire des représentations où les figures personnifient des vertus ou des vices, commencent à se multiplier. Plus tard elles remplacent complètement les sujets religieux des anciens Mystères. Les Moralités prendront aussi avec le temps le caractère de simples tableaux vivants.

Le roi fut reçu par le cortège accoutumé, composé de magistrats municipaux, de bourgeois, de chevaliers du guet. Mais, en outre au milieu

1. La description la plus complète de cette entrée est donnée par Monstrelet, *Chroniques*, édit. Chaudière, année 1431, t. II, p. 75.

2. *Comptes de la Ville de Paris*, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., nouvelles acquisitions, n° 3243 : « A plusieurs compaignons bouchers qui vacquèrent le jour que le roy fit son entrée à faire une chasse du cerf qui fut faite devant le roy à la fontaine Saint-Innocent et douze lapereaux qui furent mis en un bois qui étoit sur la terrase de ladite fontaine. »

3. W. Hone, *Ancient Mysteries described*, Londres, 1823, p. 242.

4. Taine, *Histoire de la littérature en Angleterre*, t. I, 2e édit., p. 253.

d'eux se trouvaient des cavaliers costumés représentant les sept péchés mortels et les sept vertus, Foi, Espérance, Charité, Justice, Prudence, Force et Tempérance, à cheval, avec les attributs qui leur sont propres[1].

A la porte Saint-Denis, trois anges tenaient élevé un écu de France au-dessous duquel était placé un écriteau ainsi conçu :

Très excellent roi et seigneur,
Les manants de votre cité
Vous reçoivent en tout honneur
Et en très grande humilité.

Plus tard, les anges laisseront des personnalités plus réelles offrir des vœux au souverain, peut-être même lui présenter requête. Des ouvriers, des artisans ou des laboureurs, avec leurs instruments de travail, personnifiant la classe la plus nombreuse et la plus pauvre de la France, le recevront et lui présenteront leurs souhaits et leur espérance[2]. Anne de Beaujeu et Claude de France sont ainsi accueillies par les travailleurs, leurs outils à la main.

Au Poncelet, c'est-à-dire quelques pas plus loin que la porte Saint-Denis, sur un petit pont jeté au-dessus d'un ruisseau, était une fontaine versant du vin. Cette fontaine avait pour pieds des dauphins et était placée sur une terrasse où se trouvait saint Jean-Baptiste entouré d'anges.

Devant l'église de la Trinité s'élevait un échafaud de *la Passion* « et ne parlèrent rien ceux qui ce faisoient, mais le montrèrent par jeu de Mystères ». A la deuxième porte Saint-Denis, on voyait saint Thomas, saint Denis, saint Maurice, saint Louis et sainte Geneviève. A l'église du Saint-Sépulcre, on représentait la résurrection; à l'église Sainte-Catherine, la descente du Saint-Esprit au milieu des apôtres; devant le Châtelet, un échafaud à deux étages montrait à la partie supérieure l'ange annonçant la Nativité aux bergers de Bethléem, et, au-dessous, le lit de justice, la loi divine, la loi de nature et la loi humaine. En face, contre Saint-Jacques la Boucherie, on avait figuré le jugement dernier avec le Ciel et l'Enfer, et au milieu saint Michel pesant les âmes. Enfin, au pied du Grand-Pont se représentait le baptême de Notre-Seigneur[3].

1. Les frères Parfait, *Histoire du théâtre français*, déjà citée, t. II, p. 154.

2. Entrée de Claude de France, Godefroy, *le Cérémonial français*, t. I, p. 674, et frères Parfait, *Histoire du théâtre français*, déjà citée, t. II, p. 175.

3. *Chroniques de Monstrelet*, édit. Chaudière, t. II, p. 147.

A la réception de Louis XI, outre un combat d'hommes et de femmes sauvages « qui se combattoient et faisoient plusieurs contenances, y avoit au Ponceau trois bien belles filles en séraines toutes nues, et leur voyoit-on le beau tétin droit, séparé, rond et dur, qui estoit chose bien plaisante[1] ». Ces trois beautés firent un petit compliment au roi, qui était à cheval, vêtu d'un long vêtement de satin blanc. Il nous est difficile de nous figurer ainsi Louis XI vêtu de satin blanc et recevant les hommages de jeunes personnes pleines d'attraits.

Ce prince, tel qu'il nous apparaît à la suite de cette entrée, avait une meilleure tournure que celle que lui prête l'iconographie contemporaine. Qu'on nous permette, pour rétablir la vérité, une légère digression.

Au commencement du siècle, on s'est épris d'un amour effréné pour l'époque romaine, aussi bien dans la littérature que dans les beaux-arts. Vers 1830, par suite d'un revirement subit, littérateurs et artistes ont semblé découvrir un nouveau monde dans le moyen âge et ne se sont plus occupés qu'à en peindre et à en décrire les hommes et les faits. Comme l'archéologie était encore à sa naissance, on vit paraître un moyen âge de fantaisie, né tout d'une pièce dans l'imagination des romanciers, des poètes et des peintres. Le talent, le génie même, donna à ces restitutions une telle autorité, qu'aujourd'hui encore c'est à travers le Romantisme que les grandes physionomies de l'histoire antérieure à la Renaissance apparaissent aux classes instruites de la société.

Louis XI est une des personnalités qui ont été le plus défigurées, au moins au point de vue physique. On n'a vu en ce prince que le bourreau du cardinal La Balue et de Jacques d'Armagnac, ou qu'un procureur retors finassant avec Charles le Téméraire, et on lui a donné au théâtre, dans le roman et surtout dans les vignettes d'illustrations, une physionomie en rapport avec ce caractère, dont Casimir Delavigne a créé le type dans la pièce qui porte le nom du roi[2].

Là n'est pas la vérité. Dans les textes précités, ce prince apparaît brillant cavalier, ayant belle prestance et ne dédaignant pas les appas de beautés féminines.

C'est ainsi qu'il était dans sa jeunesse. La miniature que Jehan

1. *Chroniques de Jean de Troyes*, publiées par Michaud et Poujoulat dans la collection des *Mémoires pour servir à l'histoire de France*, p. 249 et 250. *Mémoires de J. du Clerq*, publiés dans *le Panthéon littéraire* de Buchon, Paris, 1838, p. 180 et suiv.

2. Le *Louis XI* de Casimir Delavigne avait une mise en scène très soignée. Achille Devéria, le baron Taylor, Séchan et Cicéri en avaient dessiné les costumes et les maquettes.

Foucquet[1] fit de lui vers 1470 le prouve d'une façon irréfutable. Comme lors de son entrée à Paris, il a la taille droite, une allure noble, une dignité qui inspire le sentiment de l'autorité.

Mais revenons à l'entrée de Louis XI à Paris. Le roi fut si émerveillé des spectacles qui y furent donnés, que, dans la suite, aucun théâtre ne lui procura plus d'agrément.

Les représentations de *la Passion* et les fontaines de vin ne manquaient pas plus à cette entrée qu'aux précédentes. Mais, à en croire Georges Chastelain, il y avait un théâtre d'un nouveau genre, « une grande fleur de lys haulte de quatre hommes avec la prise de la bastille de Dieppe[2] ». « Quand le roi passa, dit un autre chroniqueur, il se livra merveilleux assaut des gens du roi à l'encontre des Anglois estant dedans ladicte bastille qui furent prins et gaignez et eurent tous les gorges couppées[3]. » On ne sait, dit un historien de Paris, si, étant donnée la barbarie du temps, la boucherie ne fut que figurée ou si elle eut lieu sérieusement[4].

Il serait difficile de dire si cette entrée fut plus ou moins brillante que celles qui la précédèrent ou qui la suivirent. Les chroniqueurs ne manquent jamais de dire pour chacune d'elles que c'est la plus belle qu'on ait vue : mais l'entrée de Louis XI a une autre importance, qui n'a pas échappé aux chroniqueurs de Bourgogne, ennemis de la France et alliés des Anglais. Quelque riches et brillants qu'y figurent Philippe le Bon et son fils Charles le Téméraire, quelque importante que soit leur escorte, ils n'y apparaissent que comme vassaux du roi de France, et le luxe immense qu'ils y déploient, tout en contrastant avec la simplicité du roi et des siens, montre qu'ils s'inclinent devant la victoire de la France ; ils sont comme attirés et fascinés, malgré toute leur puissance, par une puissance encore plus grande, qui les fera bientôt disparaître et contre laquelle ils ne pourront rien.

1. Voir M. Paul Durrieu, *Une Peinture historique de Jehan Foucquet* : le roi Louis XI tenant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel (*Gazette archéologique*, 1890). Quicherat, *Histoire du costume*, p. 292. M. H. Bouchot, *Jehan Foucquet* (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1890). — Grandmaison, *Documents inédits sur les arts en Touraine*, p. 11 et 12.

2. Georges Chastelain, édit. Kervyn de Lettenhove, t. IV, p. 79. Nous retrouvons le nom de Georges Chastelain au sujet de l'entrée du duc de Bourgogne en la ville de Nevers : « A Georges Chastelain, pour convertir et employer à certains habillements pour aulcuns jeux que icellui seigneur a fait jouer devant lui en la ville de Nevers, XIII fr., IX gr. roy. » — Voir Archives du Nord, B. 2017, f° 237, v°. Compte de Guillaume de Poupet receveur général des finances du duc de Bourgogne.

3. *Chroniques de Jean de Troyes*, *loc. cit.*

4. Dulaure, *Histoire de Paris*, Paris, 1837, t. III, p. 250.

L'entrée de Louis XI, qui inspire de pareilles réflexions à l'historien de Bourgogne, Georges Chastelain, marque en effet la fin de nos grands désastres et ouvre l'ère de la constitution de la France et de son accroissement territorial. Aussi a-t-elle pris devant les contemporains et devant l'histoire une importance capitale, et c'est avec raison qu'elle sera représentée en fresque à l'Hôtel de Ville de Paris, comme le type des entrées royales dans la capitale[1].

Les entrées de Charles VIII, de Louis XII, d'Anne de Bretagne, de Marie d'Angleterre, de François Ier et d'Éléonore d'Autriche à Paris ne furent pas moins brillantes, mais aucune d'elles ne présente d'innovations et ne diffère de celles que nous avons décrites. Au contraire, il en est deux qui, par leur caractère particulier et nouveau, méritent une description sommaire.

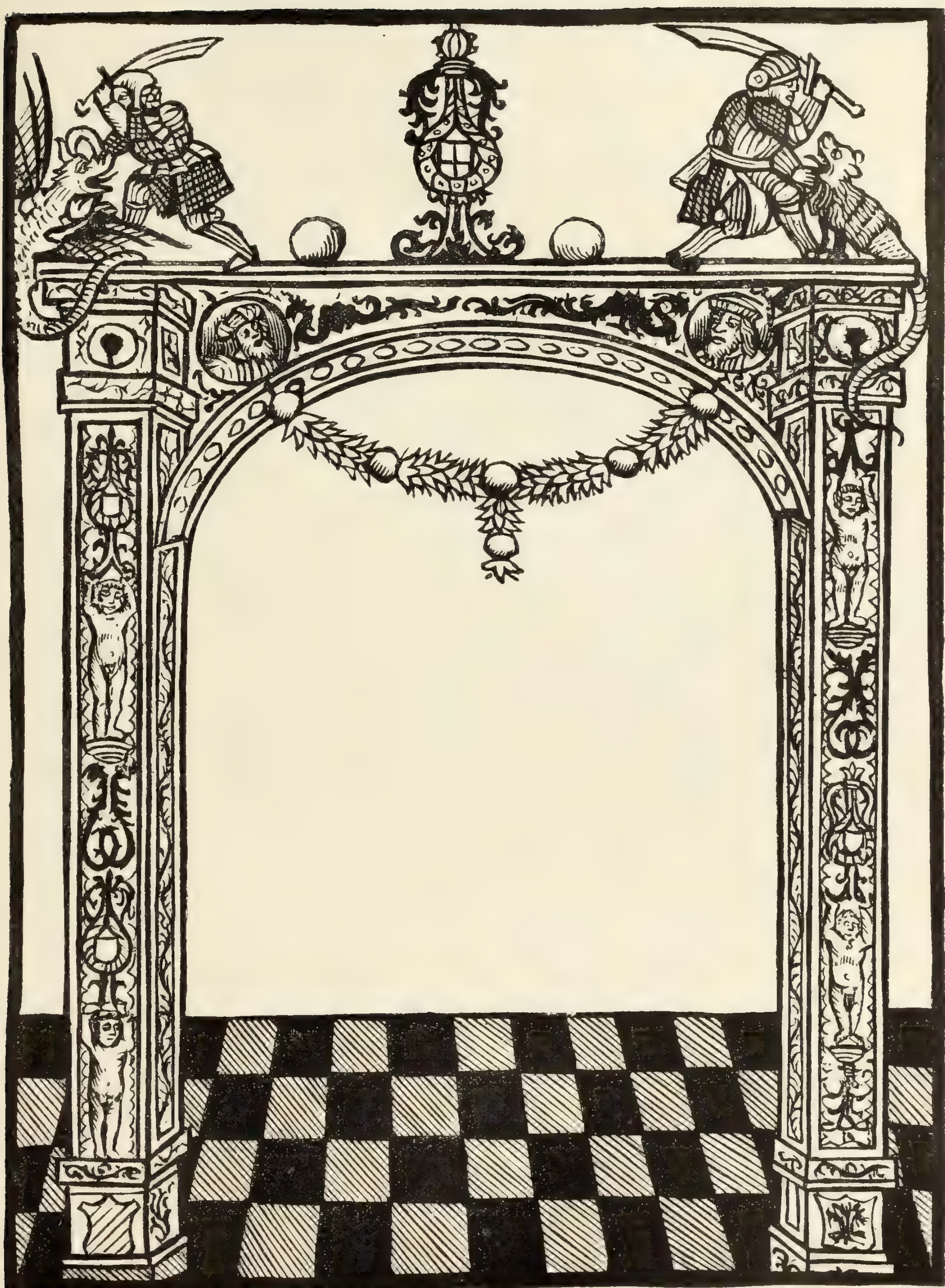
Rouen avait reçu Charles VII après la guerre de Cent Ans, et de tout temps les représentations théâtrales s'étaient multipliées dans ses murs. Aussi sa municipalité se surpassa-t-elle lors des réceptions qu'elle fit successivement à Charles VIII en 1485 et à Louis XII, encore duc d'Orléans, en 1492.

A l'arrivée de Charles VIII, on éleva des échafauds sur lesquels un sieur Pinel fut chargé par la municipalité de faire des tableaux vivants allégoriques des plus compliqués. L'un de ces échafauds était en forme de tabernacle, soutenu par des cariatides et fermé par des rideaux, qui ne s'ouvrirent que pour laisser voir les figurants. Ces rideaux se relevaient quelques instants pour donner le temps de renouveler le tableau vivant, et quand ils se rabattaient on apercevait une nouvelle scène.

Sur la place de la Cathédrale, vis-à-vis du triple portail, s'élevait, jusqu'au toit des maisons, une construction énorme à trois étages, sur laquelle se trouvaient des personnages : à l'étage supérieur, Dieu le Père avec un *Agnus Dei*, armes parlantes de la ville; au-dessous, David et Salomon, ce dernier figurant Charles VIII en un costume fleurdelisé : le personnage était tenu par un jeune homme choisi dans la ville comme ressemblant le plus possible au souverain. D'autres spectacles variés avaient tous lieu dans des salles cloisonnées et tendues par devant de rideaux ne s'ouvrant qu'à l'arrivée du roi. Par « de subtils moyens », les scènes se changeaient à vue d'œil et des écriteaux donnaient l'explication de chacune d'elles[2].

1. Par M. Tattegrain.

2. *Entrée et séjour du roi Charles VIII à Rouen en* 1485, par M. Charles de Beaurepaire, Caen,



Arc de triomphe (commencement du xvi[e] siècle), tel qu'on les élevait pour les entrées royales.

Les autres échafauds, non moins curieux que les deux premiers, étaient du même genre. Lorsque Charles VIII, après les avoir examinés, rentra au château, il y soupa, et durant la soirée assista à une moralité pastorale que jouèrent devant lui quelques bourgeois fort experts « en jeu de Mystères ».

Ce prince aimait du reste ce genre de spectacles : car à Vienne, en 1490, après avoir parcouru les rues tendues, illuminées, pavoisées, décorées de tréteaux et de théâtres, il rentra également au palais, fit venir les jeunes filles qu'il avait vues jouer sur les théâtres des places et des carrefours de la ville, et les invita à danser devant lui en leur costume de théâtre jusqu'à une heure avancée de la nuit[1].

L'entrée à Rouen du duc d'Orléans, qui fut plus tard le roi Louis XII, est originale. Elle eut lieu le 6 mars 1492. Lorsque le duc se présenta à la porte de la ville, il trouva au milieu de la voie un char formant un théâtre mobile disposé de telle façon qu'en cheminant il présentait à ses regards une scène sur laquelle on jouait une « pastourye », qu'il pouvait contempler sans s'arrêter. Le char longea la rue Martainville jusqu'à l'église Saint-Maclou, où l'on fit une pause; puis le cortège, continuant sa marche jusqu'à la cathédrale, précédait toujours le duc d'Orléans, qui suivait ainsi les péripéties du spectacle[2].

Ce genre de théâtre mobile fut souvent en usage en Angleterre. En France, il semble n'avoir été employé que cette unique fois.

A partir du XVIe siècle, ces fêtes se modifient totalement en France comme en Flandre. Les arcs de triomphe remplacent les Mystères mimés : ceux qui subsistent sont organisés avec des figures de cire d'un réalisme outré, comme par exemple dans ce calvaire « où coulait incessamment une manière de sang des playes du crucifié ».

Avant cette époque, à la fin du XVe siècle, on avait représenté des armoiries ou des blasons et des arbres généalogiques : à l'entrée de Louis XII à Paris, la porte Saint-Denis est décorée d'une énorme construction représentant les armoiries de la ville, c'est-à-dire un vaisseau. A l'un des carrefours de la rue Saint-Denis était peint sur toile tendue

1884. *Mystère de l'Incarnation et Nativité de Jésus-Christ*, publié par M. Pierre le Verdier, Rouen, 1886, introduct., p. LIV. *Bulletin de la commission des antiquités de la Seine-Inférieure*, t. III, p. 398. Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre de Rouen avant Corneille*, Rouen, 1868, p. 25.

1. J.-J.-A. Pilot, *Entrée et séjour de Charles VIII à Vienne en* 1490, Grenoble, 1851, p. 6 et 7

2. Pierre le Verdier, *op. cit.*, introduct., p. LVI, *Archives de l'Hôtel de Ville de Rouen*, série A, 9.

l'arbre généalogique du roi sous la forme d'un « lys où étoient figurées et empreintes neuf portraitures de rois. Le premier desquels Louis douzième étoit au plus haut dudit lys, tenant un sceptre en sa main droite, et de l'autre un baston royal. Après lequel, en descendant, étoit figuré Charles, duc d'Orléans, neveu et père de roi, tenant en sa main un espervier. Et au troisième étoit figuré Louis, duc d'Orléans, fils, frère, oncle, et ayeul de roi. Et au quatrième degré étoit figuré Charles-Quint, tenant en sa main dextre un sceptre, et en l'autre un bâton royal. Et au cinquième degré étoit figuré le roi Jean, tenant en sa main le sceptre et bâton royal. Et au sixième degré étoit figuré Philippe de Valois, tenant en ses mains le sceptre et baston royal. Et au septième degré étoit figuré Charles, comte de Valois, fils, frère, père de roi, et oncle de quatre rois. Et au huitième degré étoit figurée la portraicture du roi Philippe, tenant en ses mains le sceptre et le bâton royal. Et au neuvième et dernier degré étoit figuré le roi Saint Louis, tenant en ses mains le sceptre et bâton royal, et un chacun d'eux portant ses armes et au côté dextre trois porcs épics[1]. »

Le porc-épic, ainsi qu'on le voit, remplace comme emblème, sur les armes et les vêtements royaux, le cerf du temps de Charles VI et de Charles VII. Mais il n'est pas articulé, et n'est plus mis en mouvement par un homme caché derrière lui. Un sculpteur en fait d'abord un modèle en pierre ou en bois, puis on ébauche une carcasse en osier, on la recouvre de poil, on lui peint les yeux et on la fait « comme s'il elle étoit au vif ».

D'autres animaux paraissent aussi sur des tréteaux ou sur des arcs de triomphe; les lions figurent surtout dans les entrées de province[2]; mais on voit aussi des éléphants : à l'entrée de Philibert le Beau, duc de Savoie, à Bourg, quatre jeunes filles étaient sur une tour maintenue sur le dos d'un éléphant qui fit l'admiration de tous[3].

Ces animaux paraissent jouir du même succès que les géants, et en particulier Goliath. On les fait en plâtre, en osier recouvert de toile ou de papier peint : les imagiers et les enlumineurs déploient à les représenter au naturel un talent auquel seigneurs et manants applaudissent toujours[4].

1. Les frères Parfait, *Histoire du théâtre français*, t. II, p. 164. Les blasons étaient aussi employés dans le midi de la France. Voir *l'Entrée de François Ier dans la ville de Béziers*, publiée et annotée par Louis Domairon, Paris, 1866.

2. Albert Babeau, *op. cit.*, *passim*.

3. Jules Baux, *Histoire de l'église de Brou*, Lyon, 1884, p. 16.

4. A l'entrée de Henri II à Rouen en 1550 on voyait « des licornes qui tiroient un char,

A Paris, on ne semble pas avoir recours aux trucs et subtiles inventions des Mystères que nous appelons machinerie de théâtre. Mais en province on en use; ainsi, à l'entrée de François Ier à Béziers, la porte principale était ornée d'un arc de triomphe surmonté d'une tour dans laquelle étaient trois jeunes filles dépassant en beauté celles qu'on voit d'ordinaire (les jeunes filles qui figurent dans les entrées sont toujours, à en croire les registres municipaux, d'une beauté merveilleuse). Lorsque le roi arriva devant l'arc de triomphe qu'il se préparait à franchir, la tour, enlevée dans les airs, descendit devant sa monture, obstruant entièrement le passage, et les trois jeunes personnes présentèrent à François Ier, avec les clefs de la cité, les souhaits de bienvenue et les vœux des habitants : le compliment terminé, la tour reprit sa place au-dessus du portique et le roi passa outre[1].

Les décors, théâtres, fontaines de vin des entrées de Paris et de toutes les villes, nous ont été souvent décrits dans des textes. Mais, quelques recherches que nous ayons faites dans les manuscrits, nous n'en avons retrouvé aucun dessin et nous avons constaté que les artistes chargés d'enluminer, dans les chroniques de Froissart, de Monstrelet et les Grandes Chroniques de France, les entrées de rois ou de reines, avaient surtout consacré leur talent à peindre la figure du roi, de la reine ou du prince que l'on recevait et semblaient s'être peu souciés de reproduire quelqu'une des scènes mimées ou des décorations organisées pour ces fêtes[2].

Heureusement il existe un petit livre du commencement du XVIe siècle qui nous montre en plusieurs gravures tout ce que l'on faisait pour les entrées royales. Ce petit livre est d'autant plus intéressant qu'il contient non seulement les plus anciens dessins, mais peut-être les seuls qui subsistent actuellement et qui reproduisent les spectacles des entrées du moyen âge.

des éléphans ou des chevaux travestis en éléphans qui portoient sur leur dos des tours et beaucoup de choses semblables ». Voir Bernard de Montfaucon, *les Monuments de la monarchie française*, Paris, 1733, t. V, p. 11.

1. *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, t. I, année 1836.

2. Cependant il existe dans le beau Froissart du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale une représentation de l'entrée d'Ysabeau de Bavière. M. Edmond de Rothschild possède un manuscrit de Delavigne représentant l'entrée d'Anne de Bretagne à Paris. Enfin, le fameux manuscrit des *Grandes Chroniques de France* avec miniatures de Jean Foucquet représente un souverain entrant par la porte Saint-Denis précédé des hérauts. Citons aussi à Londres, au Musée Britannique (fonds du Roi), et à la Bibliothèque de Breslau, des manuscrits de Froissart merveilleusement illustrés. Mais leurs miniatures des entrées ne donnent la figuration d'aucun théâtre.

CHAPITRE II

LES MYSTÈRES MIMÉS A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

On peut voir au cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale, dans la Collection dite « de l'histoire de France », au volume consacré au règne de François Ier, une suite de gravures sur bois qui représentent, au dire des légendes, écrites à la main, « l'entrée de François Ier dans sa ville de Paris, où il fut reçu aux flambeaux quoique en plein jour, le 15 février 1514 ». Chacune de ces gravures est collée en plein sur des feuilles de papier trop épais pour qu'on puisse voir distinctement ce que portent leurs versos. Mais on y aperçoit cependant, sans pouvoir le lire, un texte imprimé.

Cette suite d'images, léguée par un célèbre amateur du XVIIIe siècle, Fevret de Fontette, au cabinet du Roi, a été désignée par lui comme représentant l'entrée de François Ier à Paris. La *Bibliothèque historique de la France* du Père Lelong reproduit la même indication[1], ainsi qu'Hennin dans son *Catalogue des monuments de l'histoire de France*. Enfin les conservateurs du cabinet des Estampes, en intercalant cette suite dans la *Collection de l'histoire de France*, au commencement du règne de François Ier, sont venus, avec leur expérience et leur autorité, joindre leur opinion à celle de ces savants.

Ces gravures, au nombre de quatorze, portent un titre écrit à la main, suivi d'une légende expliquant dans tous ses détails le sujet représenté.

Il nous semblait tout d'abord que cette explication et ces légendes étaient la copie du texte imprimé au verso des gravures : il nous était difficile de douter qu'il pût en être autrement, puisque le donateur de cette collection était en même temps iconographe, archéologue et bibliographe.

1. T. IV, p. 29.

Cependant nous avons cru devoir insister auprès du conservateur des estampes pour obtenir que l'on décollât les images afin d'avoir connaissance de l'impression placée au verso. Avec son amabilité ordinaire, M. Henri Bouchot a fait opérer le découpage minutieux des parties de papier qui recouvraient le verso de chaque planche, et, cette opération terminée, quelle n'a pas été notre surprise de constater, par la numérotation des feuillets, que chacune de ces gravures était extraite d'un livre qui devait être beaucoup plus considérable; qu'en outre, les planches en question ne s'appliquaient point à l'entrée de François Ier, mais à celle de Charles-Quint à Bruges, qui eut lieu deux mois après celle de François Ier à Paris!

Il nous fallait rechercher d'abord le volume dont les pages sus-indiquées étaient arrachées. Nous l'avons trouvé au département des Imprimés. C'est un ouvrage de Remy Dupuy, in-folio, qui contient trente-trois gravures et quarante feuillets, sorti des presses parisiennes de Gilles de Gourmont, imprimeur fort connu, qui exerça à partir de 1507, et qui fit le premier à Paris de la typographie hébraïque et grecque.

Ce livre n'est pas unique, puisqu'on en connaît un exemplaire en dehors de celui de la Bibliothèque nationale, mais il est fort rare.

L'examen du volume, à peu près intact, et sa comparaison avec les planches du cabinet des Estampes, nous ont amené à conclure que Fevret de Fontette avait été victime d'une mystification merveilleusement montée par un truqueur aussi habile qu'érudit, et que nous étions en présence d'une supercherie historique non moins curieuse que celle de la Charte de Clovis ou du Testament de l'évêque Perpetuus fabriqué par Jérôme Viguier, innocemment accepté dans le Spicilège du bénédictin Luc d'Achery, et si habilement dévoilé par M. Julien Havet[1].

Notre faussaire n'avait pas agi au hasard en jetant son dévolu sur l'entrée de François Ier, pour la fabriquer ainsi de toutes pièces. Il s'était probablement assuré qu'aucun dépôt d'archives ni de la ville, ni de la royauté, n'en contenait de comptes ou de description. Et, en effet, nulle bibliothèque, nulle administration ne possède aujourd'hui de relation de l'entrée de François Ier, qui n'est même pas mentionnée dans le *Cérémonial français* de Godefroy.

Il y a seulement quelques mois que le duc d'Aumale retrouva une plaquette gothique de cette entrée, ignorée jusqu'alors; cette plaquette

1. *Questions mérovingiennes*, n° 2, Paris, in-8.

unique est d'autant plus curieuse qu'elle est le plus ancien livret de fêtes qui existe, au moins pour la ville de Paris.

On y remarque les échafauds construits aux places habituelles, mais presque partout on y reproduit la figure du roi. Les salamandres gigantesques remplacent les porcs-épics de l'entrée de Louis XII, et, attention délicate à l'égard du jeune souverain, trois sirènes le reçoivent à la fontaine du Ponceau pour lui faire un compliment. Elles sont, sans doute, aussi peu vêtues que celles qui firent compliment à Louis XI, et non moins belles. François I[er], à en croire la légende, était homme à se laisser toucher par de pareilles prévenances. Le reste des décorations et des spectacles ressemble à ceux des entrées précédentes.

Il nous reste maintenant à indiquer comment le truqueur a pu faire passer pour des scènes parisiennes des représentations flamandes, présenter Charles-Quint pour François I[er], faire disparaître des planches les écussons d'Espagne ou de Flandre et les remplacer par des fleurs de lis.

La première planche représente Charles-Quint entrant à Bruges : les écussons attachés aux murs de la ville ont été grattés avec soin, la Toison d'or que porte l'Empereur sur sa cuirasse a été également enlevée; ce que le menton de Charles-Quint avait en trop a été reporté au nez légendaire de François I[er]. On a ajouté à l'encre de Chine, assez habilement pour qu'on puisse croire à une impression, quelques poils de barbe, qui, encadrant la figure imberbe de Charles-Quint, la rendaient plus ressemblante à celle de son compère de France.

Celles des gravures qui ne peuvent s'appliquer à la ville de Paris, comme les décorations de la cathédrale ou de l'hôtel de ville de Bruges, sont habilement laissées de côté par le mystificateur. Il n'en est pas de même des fontaines de vin et des portiques, qui sont employés dès la fin du xv[e] siècle, à Paris comme en Flandre.

Dans les gravures suivantes, les lions de Flandre placés sur les pourpoints ou les tabards sont grattés; les armoiries sont dissimulées par des taches d'encre ou des grattages. Un K, initiale du nom de Charles-Quint (Karolus), placé sur l'une des décorations, est défiguré; les couronnes ducales sans cesse représentées sur les tentures ou sur les échafauds sont surmontées, à la plume, de bandeaux qui les transforment en couronnes royales; les écussons de Castille et de Flandre sont enlevés; ceux d'Aragon ne portant pas de sujets variés, mais de simples lignes horizontales, sont conservés, mais on les a recouverts de fleurs de lis qui en font des armoiries royales de France.



Le roi Salomon et sa cour, représentés par des personnages vivants à l'entrée de Charles-Quint à Bruges.

Sur chaque image, pour peu qu'on l'observe avec attention et surtout qu'on la regarde contre le jour, on voit les grattages et les surcharges; observation que rendait impossible l'épaisseur du papier sur lequel les estampes étaient collées, avant l'opération exécutée par M. Bouchot.

La confection des légendes montre que le truqueur connaissait aussi bien l'archéologie que l'histoire des entrées parisiennes, et qu'il n'ignorait aucune des habitudes de la municipalité, ni les genres divers de spectacles organisés ordinairement dans tel ou tel endroit déterminé du parcours royal : car chacune de ces gravures est accompagnée d'une description parfaitement adaptée au sujet qu'elle représente et conforme aux chroniques du XIVe et du XVe siècle.

Fevret de Fontette, le Père Lelong et Hennin étaient donc excusables de s'être laissé tromper par une supercherie aussi habile, dont, du reste, ont été victimes, depuis un siècle, tous ceux qui ont vu ces gravures.

Cet exemple nous prouve une fois de plus avec quel soin et quelle critique plus que méfiante il faut se servir des documents, même de ceux qui paraissent le plus véridiques, et dont l'authenticité a été proclamée par les autorités les plus incontestées quelquefois, comme dans le cas présent.

Les gravures de l'entrée de Charles-Quint à Bruges sont néanmoins fort intéressantes au point de vue de l'histoire de France et, en particulier, de l'histoire parisienne. Les deux faits sont de la même année, éloignés l'un de l'autre seulement de deux mois. Le livre de l'entrée de Bruges est imprimé à Paris, et ses gravures sont probablement aussi l'œuvre d'un habitant de la capitale.

Les dessins de décorations qu'il représente sont inspirés à l'artiste par les spectacles qu'il a vus aux entrées si nombreuses des quinze dernières années, celles de Louis XII, d'Anne de Bretagne, de Marie d'Angleterre. De plus, les usages flamands que la cour de Bourgogne a mis en vigueur sont les mêmes, avec plus de luxe, il est vrai, que ceux de la cour de France. Aussi les gravures nous montrent-elles des décorations du même genre, sinon celles-là mêmes que nous avons vues décrites dans les entrées parisiennes du XIVe siècle et du XVe par les chroniqueurs ou les comptes des municipalités.

Le théâtre fermé avec des tentures représentant des personnages qui, sans parler, tiennent des rouleaux sur lesquels est écrit, en grosses lettres, ce qu'ils sont censés dire; le tréteau carré dont les soubassements sont

recouverts de tapisseries, comme celui où se jouait le *Pas du Roi Salhadin* à l'entrée d'Ysabeau de Bavière; des personnes vivantes figurant les rois et les reines au milieu des mannequins de cire habillés et simulant leur cour : toutes ces représentations si souvent décrites dans les entrées des rois de France en leurs bonnes villes sont reproduites en images dans l'entrée de Charles-Quint à Bruges.

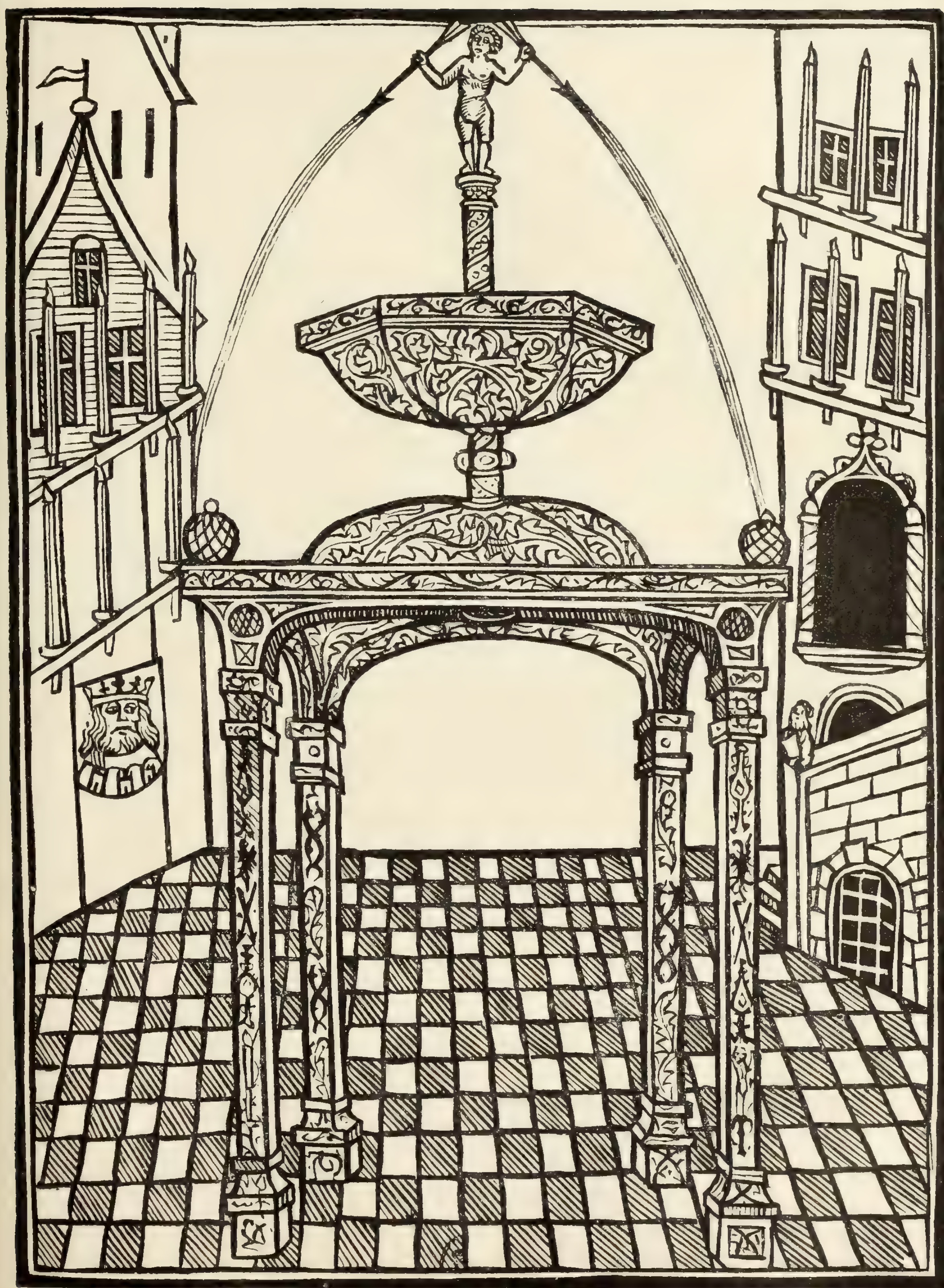
Si l'on suit une à une les gravures de cette entrée, on voit encore des allégories par lesquelles la ville souhaite au roi toutes les vertus, des pantomimes de Moralités telles que la Justice tenant enchaînées Madame Volupté et Madame Paresse, ou des sujets empruntés à la Bible, comme la cour du roi Salomon ou Esther et Assuérus; d'autres empruntés à l'histoire romaine, par exemple l'institution du Sénat par Romulus : ce dernier, comme tous les personnages du reste, en costume du XV[e] siècle, et les sénateurs romains semblables aux conseillers du Parlement de Paris; des jardins remplis d'animaux; et Orphée, représenté par un damoiseau vêtu à la dernière mode de 1514, les charmant au son de la musique; à côté de lui, des hommes sauvages semblables à ceux de la mascarade où Charles VI manqua d'être brûlé vif; un combat naval identique en tous points à ceux que nous avons vus sur la Seine, où un gros navire monté par les ennemis est attaqué par deux petites barques françaises qui s'en emparent après une lutte des plus acharnées, genre de spectacle renouvelé sans cesse, dans les petites comme dans les grandes villes, au nord comme au midi[1]. L'hôtel de ville de Bruges est décoré d'un échafaud à scènes de théâtre superposées comme celles de la place Notre-Dame de Rouen en 1485. Enfin, ce sont les corporations de la ville qui organisent chacune une des décorations.

Tout cela est aussi parisien que flamand.

Les fontaines de vin sont également de tous les pays. Seulement, dans le livre de l'entrée de Bruges, elles prennent au point de vue décoratif un aspect Renaissance nouveau, importé par les guerres d'Italie. A l'une d'elles le vin s'échappe de l'extrémité des flèches qu'un amour tient au-dessus de sa tête.

Le procédé de transformation de flèches en robinets n'est pas nouveau. Au mariage de Marguerite d'York avec Charles le Téméraire,

1. « Bien près de là, le roy trouva la gallère de la paroisse Saint-Félix équippée de gens avanturiers qui se combattoient à deux brigantins de Mores, illecques expressément dressés par Messieurs de la Ville; sur quoi le roy se arresta aulcunement et y print gros plaisir. » (L'*Entré de François I[er] dans la ville de Béziers*, publiée et annotée par Louis Domairon, Paris, 1866.)



Fontaine de vin (entrée de Charles-Quint à Bruges).

en 1468, dans la même ville de Bruges, Olivier de la Marche avait fait exécuter de chaque côté d'un tableau vivant, par des maîtres sculpteurs et peintres de Bruxelles, de Tournai ou d'autres villes, un Grec tirant d'un arc carquois, et « parmi de le bout de son trait saillit le vin de Beaulne autant comme la feste dura; et de l'autre côté estoit un Allemand tirant d'un crannequin, et par le bout de son mettratz (flèche) sailloit vin du Rhin, et tous lesdits vins tomboient en deux grands bacs de pierre où tout le monde se povoit combler et prendre à son plaisir[1]. »

La cour de Bourgogne avait, à en croire les détails donnés par le fidèle maître d'hôtel des ducs, meilleurs crus en cave que l'édilité parisienne; mais l'abondance du liquide, à Bruges comme à Paris, satisfaisait et au delà les spectateurs[2].

Après l'Amour avec ses flèches, une Sibylle montée sur une colonne semble se presser le sein et en fait sortir aussi le jus de la treille. A l'entrée d'Anne de Bretagne à Paris, la fontaine du Ponceau était transformée également en une figure d'enfant « moult bien peinte », précurseur du Mankenpiss, si populaire à Bruxelles, et que le dessinateur si remarquable du songe de Poliphile a représenté aussi dans son admirable volume[3].

Puis, à Bruges comme à Paris, il y a la grue artificielle jetant du vin par le bec, décoration chère à toutes les municipalités, car il n'y a pas dans tout le xv[e] siècle une seule entrée sans fontaine de vin organisée sous cette forme.

On la construisait au moyen d'une carcasse en osier que l'on recouvrait de plumes artificielles ou naturelles. A l'intérieur on disposait les conduits, dont l'orifice se confondait avec le bec de l'animal.

Au mariage de Marguerite d'York, à cette fête que l'on peut considérer comme la plus luxueuse du siècle, les grues n'existent pas. Peut-être Olivier de la Marche n'a-t-il pas trouvé assez noble ce bipède, dont le nom, dans le langage populaire, est demeuré un qualificatif peu élégant, et a-t-il cru mieux faire en représentant l'oiseau qui per-

1. Voici encore une quittance délivrée à Olivier de la Marche pour l'organisation d'une autre entrée : « A Olivier de la Marche, escuier, pour don à lui fait par mondit seigneur en considération de certains jeux de Mistère qu'il a aidé à jouer devant luy, monseigneur d'Orléans, Madame son épouse et Madame de Bourbon, estans devers mondit seigneur en la ville de Nevers, XII escus et XVI gros demi-royaux. A Simon de Briche, brodeur de monseigneur le comte de Nevers pour les habillements desdits jeux de Mistère qu'il a faits, qui estoient du roy Alexandre, Ector et Arcilles, XLI fr. III gr. royaux. » (*Archives du Nord*, B. 2017, f° 238.)

2. *Mémoires* d'Olivier de la Marche, édit. de la Société de *l'Histoire de France*, t. III, p. 116.

3. Les Aldes, édit. de 1499.

sonnifie l'Église catholique. Dans la cour du palais de Bruges, nous apprend-il lui-même, se trouvait « un grand pélican qui se donnoit en la poitrine, et en lieu de sang qui en devoit partir, en sailloit hypocras qui tomboit dans une manne d'osier si soubtilement faite que rien ne s'en perdoit, mais en pouvoit chacun prendre ce qu'il plaisoit ».

Ajoutons qu'à Rouen Charles VII trouva à l'une de ses entrées une fontaine formée d'un bélier représentant les armoiries de la ville, dont le vin lui saillait par les cornes, qui étaient toutes dorées[1].

A Bourg, on fit mieux, en 1501, pour recevoir Philibert le Beau, puisqu'on représente une jeune fille d'une taille gigantesque « laissant échapper par ses deux mamelles de métal colorié deux jets de vin qui tomboit dans un bassin ». On remplaçait adroitement à certains moments le vin écoulé pour que les seins de la jeune personne fussent à jet continu[2]. On renouvelle dans la même ville en 1541 pour le galant François I[er] une représentation identique d'une pucelle en plomb « jettant vin par ses mamelles[3] ».

Les figures de Bruges nous montrent encore des spectacles de forme bizarre, représentant des ciboires gigantesques ou des théâtres affectant la silhouette d'un cœur ouvert comme une armoire à deux battants, dans lesquels sont des personnages; la ville de Paris avait fait construire quelque chose d'approchant pour la réception de Claude de France.

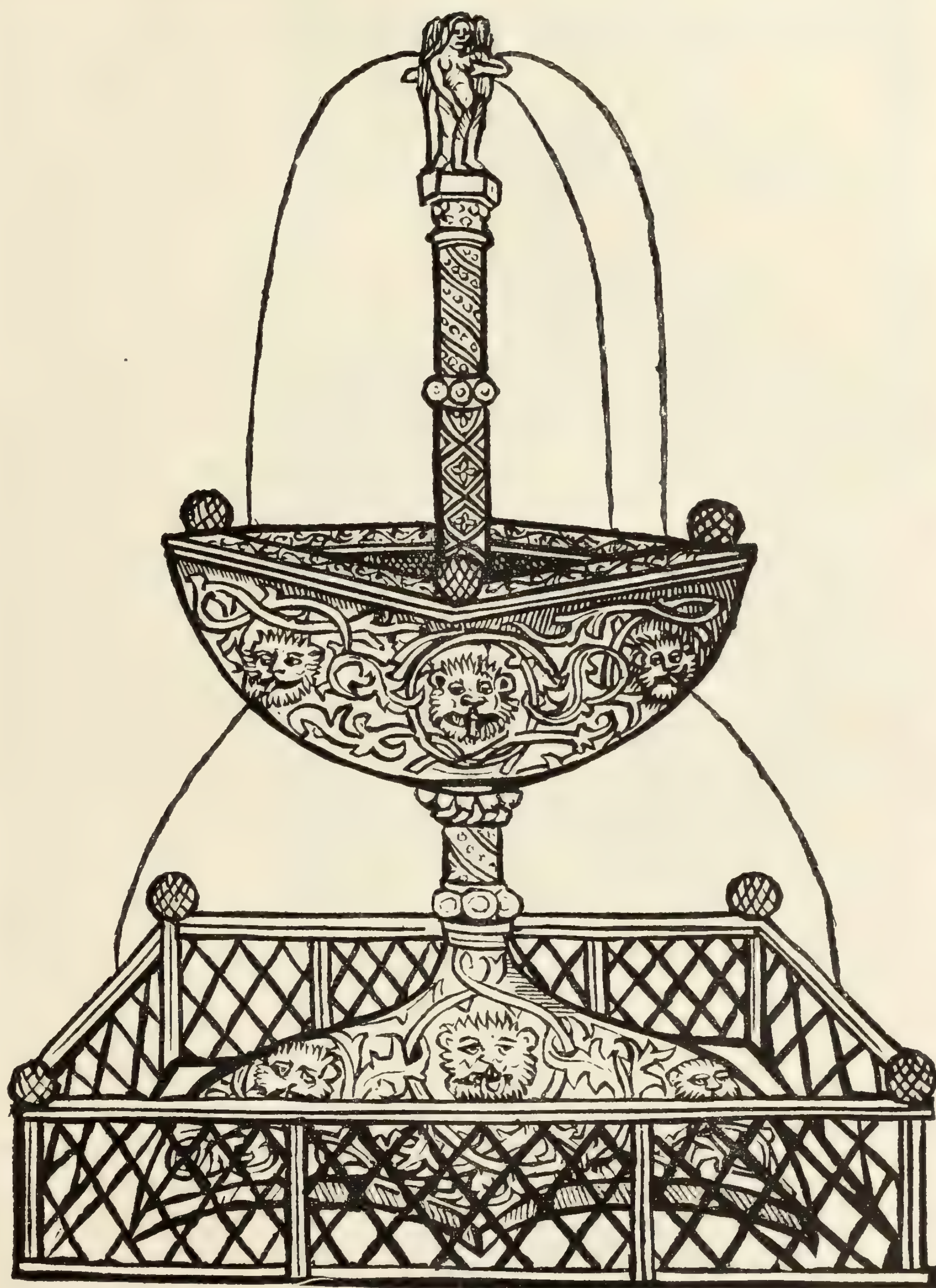
Chacune de ces décorations est représentée, sur les gravures, éclairée par les rampes de cierges allumés, fichés verticalement au centre d'un plat d'étain qui empêche la cire fondante de tomber sur les spectateurs. De distance en distance des lustres de quarante cierges, ayant six pieds de haut chacun, placés en cercle, sur des armatures à trois étages de forme conique, sont accrochés par des cordes attachées aux toits des maisons et pendent au milieu des rues.

Comme les spectacles des entrées relevaient du théâtre et en étaient une émanation, ils en suivirent exactement les modifications successives. Au XIV[e] siècle, le drame liturgique règne en maître au théâtre avec les fabliaux dans la littérature; à cette époque, la fête de Philippe le Bel représente la Passion et la fable du Renard; ensuite les drames liturgiques prennent plus d'importance avec la Confrérie de la Passion; toutes

1. Godefroy, *Cérémonial français*, t. I, p. 662, d'après Monstrelet, année 1449.

2. Jules Baux, *Histoire de l'église de Brou*, Lyon 1884, p. 28.

3. *Revue de la Société littéraire et historique du département de l'Ain*, 6e année, 1877, p. 164. Article de M. Ét. Milliet.



Fontaine de vin (entree de Charles-Quint à Bruges).



Grue artificielle jetant du vin par le bec.

les entrées représentent alors la vie de Jésus-Christ ou des scènes de la vie des saints. Lorsque les Moralités se développent, on les voit, sur les tréteaux de la rue Saint-Denis, apparaître en même temps que les spectacles historiques. Les allégories figurant dame Justice, dame Tempérance offrant des vœux au souverain, sont une pantomime de moralité, tandis que la prise de la bastille de Dieppe rappelle le drame patriotique et historique du Mystère du siège d'Orléans ou de la bataille de Castillon. Lorsque les représentations religieuses s'effacent, les allégories ou moralités prennent plus d'importance, mais le caractère des figurations scéniques change : on remplace les personnages vivants par des mannequins à figure de cire, qui tiennent à la main

des rouleaux sur lesquels est écrit ce qu'ils représentent ou ce qu'ils sont censés dire : c'est la fin des pantomimes ou des dialogues fort courts des entrées du moyen âge. A la fin du XVIe siècle, les spectacles disparaissent complètement, cédant la place à des peintures en trompe-l'œil habilement placées au milieu d'arcs de triomphe ou de décorations construits pour la circonstance.

A Bruges, on vit pour la première fois les portiques et les arcs de triomphe; ils sont en plâtre ou en stuc appliqué sur des charpentes et sont couverts de décorations en relief de style italien du commencement du siècle. Chaque décoration s'enlève en or sur un fond de couleur.

Leur apparition à Paris suit bientôt; et ils s'implantent même d'une telle façon dans toute l'Europe que partout ils détrônent les autres divertissements des entrées ou des réceptions royales, qui au XVIIe siècle n'ont plus de caractère scénique[1].

Si l'on voit encore quelques personnages figurer dans les entrées, en province, jusqu'à la fin du XVIe siècle, ils y tiennent lieu des statues, qui eussent été plus coûteuses pour les municipalités. Du reste, Paris terminant, avec l'entrée d'Éléonore d'Autriche, les grandes représentations à spectacles, les autres villes cesseront peu à peu également, et au XVIIe siècle aucune trace de ce genre de réjouissances n'existera plus en France. Cependant il est à noter que dans certaines villes de Flandre, les Mystères mimés ne disparaissent pas totalement. A l'occasion de diverses cérémonies religieuses, telles que la *Translation des reliques de saints*, on assiste à des représentations tout à fait identiques à celles des entrées royales du moyen âge. Ainsi le 3 septembre 1634, à l'occasion de l'arrivée des reliques de Vicoigne à Valenciennes, on représenta *le Mystère du martyre de sainte Cordule*, « non pas en peinture, ni aussi par manière d'action vocale, mais tout au naturel, par des personnes muettes », sur un théâtre mesurant 14 pieds de long sur 8 de large et autant de hauteur. On décapitait sainte Cordule avec feinte de sang, tout comme deux siècles auparavant. Mais cette représentation est une des dernières manifestations des spectacles mimés et de leurs vieilles traditions. Les promenades de géants et les réjouissances populaires en Flandre avaient déjà, du temps de Louis XIV, le caractère qu'elles ont encore aujourd'hui et qu'on a pu

1. Les frères Parfait, *Histoire du Théâtre français*, t. II, p. 149.

admirer récemment dans les fêtes somptueuses par lesquelles la ville de Lille a célébré le glorieux centenaire du siège de 1792[1].

De cette étude il semble que l'on puisse tirer plusieurs faits de nature à éclairer d'un jour nouveau les mœurs et l'esprit général du théâtre au moyen âge.

C'est ce que nous nous efforcerons de faire en concluant.

Nous sommes tellement habitués à voir, dans les tapisseries et les miniatures du moyen âge, les personnages de la Bible vêtus à la mode du xive et du xve siècle, qu'il nous paraît tout naturel qu'on représente le roi Assuérus et sa cour sous le costume de Charles VII ou de Louis XII. Les scènes de l'histoire romaine au contraire, moins souvent figurées durant ces époques, sont demeurées gravées dans notre mémoire sous les traits de l'école académique du commencement du siècle. Pour nous, Romulus se personnifie dans le guerrier coiffé d'un casque et vêtu d'un baudrier que David a représenté au centre du tableau de l'*Enlèvement des Sabines*. Les sénateurs romains ne nous semblent pas pouvoir être différents des rigides personnages qu'ont dessinés dans leurs tableaux Girodet et Lethière. Aussi n'est-ce pas sans sourire que nous les contemplons, vêtus comme des échevins ou des prévôts.

Et cependant le costume qu'on leur prêtait alors ne devait pas beaucoup plus s'éloigner de la vérité que celui que leur ont donné au commencement du siècle les peintres exclusivement amoureux du romain.

N'est-ce pas là une preuve qu'au théâtre et même dans l'art tout est convention? Ce qui paraît naturel à un moment ne l'est plus à l'autre. Ainsi il nous serait impossible de représenter aujourd'hui des Romains ou même des personnages du temps de Louis XIV en costume moderne (habit ou redingote); et cependant ce procédé fut en usage jusqu'à notre époque, où s'est développée une science presque inconnue aux siècles passés : l'archéologie.

Il faut, aujourd'hui que tout le monde a quelque notion de cette science, ne pas représenter sur la scène ou sur des tableaux des choses trop invraisemblables. Il faut tenir compte des découvertes récentes des historiens et des archéologues et s'efforcer, autant qu'on le peut,

1. Voir Hécart, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*, Paris, 1816, p. 5.

de restituer les milieux anciens tels que notre éducation nous a habitués à les concevoir.

La raison d'être de la mise en scène est d'expliquer la pièce aux spectateurs en les empoignant et en les charmant; elle devra, pour accomplir cette tâche, se conformer aux règles que nous venons d'indiquer.

Dans les Mystères parlés ou mimés, on représentait sur les théâtres ou les tréteaux des personnages de l'antiquité ou de la fable avec des costumes du xve siècle; ces costumes étaient riches, et les yeux en étaient ravis. Cela suffisait, car la vraisemblance importait peu alors.

Le succès était complet : que pouvait-on désirer de plus?

La vue demande autant que l'esprit à être satisfaite du spectacle, et, quel que soit le genre de la pièce, le plaisir est plus grand à voir sur la scène une jeune et jolie personne, élégamment habillée, qu'une vilaine femme mal arrangée.

Tel est le principe des conventions successivement adoptées pour la décoration et le costume de théâtre, aussi bien au moyen âge que de nos jours.

La confirmation de cette théorie se trouve encore dans la figuration des ouvriers qui sont représentés venant offrir leurs hommages au souverain. Que de fois n'avons-nous pas entendu dire, à propos des dernières décorations de l'Hôtel de Ville, que pour représenter les différents corps de métiers de la ville de Paris, il y aurait lieu de les faire figurer dans leur costume de travail, c'est-à-dire avec la blouse et la casquette! Les deux ouvriers qui offrent, au xve siècle, leurs vœux à Anne de Beaujeu ou à Claude de France, ne sont-ils pas la preuve de la justesse de cette théorie artistique, dont la mise en pratique ne serait que la continuation d'une tradition admise même au plus beau temps de la monarchie et de la féodalité!

Que l'on examine les choses de plus près, on constatera qu'au xve siècle, toutes les figurations décoratives d'ouvriers les représentent vêtus d'habits de leur temps; mais, loin d'être des vêtements de travail, ces habits sont des costumes riches, comme ceux des figurants de Mystères. Si l'on voulait suivre à la lettre la tradition de la municipalité parisienne, on devrait représenter, dans les arts plastiques, les ouvriers d'aujourd'hui vêtus à la dernière mode, comme les habitués de cercles élégants : une truelle et un marteau indiqueraient seulement qu'il s'agit d'ouvriers et à quel corps de métier ils appartiennent.

Combien ne rirait-on pas de cette représentation, qu'on qualifierait d'absurde, et qui, en 1505, paraissait naturelle!

Le théâtre, quel qu'il fût, Mystères ou Pantomimes d'entrée, Moralités satiriques ou comiques, était la fête du peuple par excellence. Comme dans les Saturnales de l'antiquité, les bourgeois et les ouvriers se costumaient en princes ou en rois pour paraître sur les planches ou pour accompagner le souverain dans son cortège, et ce jour-là ils se croyaient réellement être les personnages qu'ils jouaient; il n'y avait pas de frein pour régler ce besoin de luxe. Le figurant qui représentait un valet ou un soldat revêtait, sans crainte des critiques, un habit de prince et se couvrait des joyaux empruntés aux plus riches trésors d'église. La mesure était nulle sur ce point, et c'est là un des traits saillants de l'époque dont nous venons de nous occuper.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

COMPTES DE LA VILLE DE PARIS

Nous avons extrait des registres des *Comptes municipaux de la Ville de Paris* (Bibliothèque nationale, mss. nouvelles acquisitions françaises, nº 3243) le détail des dépenses occasionnées par les entrées et réceptions de souverains. Parmi ces différents comptes nous avons choisi ceux de l'entrée de Louis XII à Paris en 1498 et d'Éléonore d'Autriche dans la même ville en 1530, qui nous ont paru être les plus propres à bien faire comprendre en quoi consistaient les décorations, les peintures, les cérémonies, en un mot toute la mise en scène de ces fêtes populaires.

ENTRÉE DU ROY

Dépenses faites sur l'ordonnance de messieurs les prévôts des marchands et eschevins pour raison de Mistaires et esbatements par eux ordonnés être faits à la porte Saint-Denis, à la fontaine du Ponceau, à la porte aux Painctres, et ailleurs pour la dite ville à cause de la dite entrée.

PREMIÈREMENT

POUR LE MISTAIRE FAIT A LA PORTE SAINT-DENIS

Pour estoffes et façon d'un grand lis à six rameaulx posé sur un échafaud au-dessus de la dite porte, le dit lis fait de fer-blanc sur la longueur de 4 toises. . . . 15 l.

Pour estoffes et façon de huit grandes ruches faites en manière de fleurs de lis dont les six attachés au bout des dits ramaux et les autres une au milieu du dit lis et les autres au pied. . . . . 8 l.

Pour estoffes et façon d'un jardin fait d'ozier assis sur le bas du dit échafaud. 3 l.

Pour 24 aulnes de tafetas de plusieurs couleurs au prix de 37 sols l'aulne dont ont été faits huit habits pour huit personnages étant dedans les dites fleurs de lis desquelles les deux du milieu représentoient le feu roy Charles-Quint et le roi de présent vestu en habits royaux semez de fleurs de lys d'or et les six autres désignoient six vertus à l'intention du dit Mistaire. . . . . 45 l.

Pour tenture de tapisseries du dit échafaud, la basse cour et la dite porte ensemble. . . . . 15 l.

POUR LE MISTAIRE DE LA PORTE AUX PAINTRES

Pour façon et estoffe d'une grosse pomme de six pieds de tour, faite d'osier en manière de monde avec une croix de bois attachée au dessus du dit échafaud étant en la dite porte.

Item pour 21 aulnes de tafetas de diverses couleurs au prix de 37 s. 6 d. l'aune employé en cinq habits dont ont été vêtus cinq personnages dont deux étoient dedans le dit monde représentant paix et contemplant les trois qui estoient sur le dit échafaud à l'intention du dit Mistaire. 39 l. 7 s. 6 d.

Pour trois menestriers et trois chanteurs qui estoient dans icelluy monde. 3 l. 10 s.

POUR LE MISTAIRE DE LA FONTAINE DU PONCEAU

Pour un bec de plomb à plusieurs branches du poids de 336 l. et pour la façon d'iceluy lequel fut mis ce jour à la dite fontaine et jettoit continuellement eau par la dite branche.

POUR MISTAIRES PAR LES RUES

Pour la façon du corps d'un grand porc-épic de 20 pieds de long, 13 pieds de haut et 9 pieds de large avec le bois, cerceaux, oziers, cordes, clous, les autres menues étoffes nécessaires et pour avoir taillé les plumes et fait les mouvements d'icelluy en ce nom, compris la tête, housse et painture. . . . . 25 l.

Item pour la façon et étoffes d'un grand cerf-volant, corps et elles (ailes?) sur soye, longueur et hauteur en ce, aussy non compris la tête, housse et peinture d'icelluy. . . . . 15 l.

Pour huit roues de charoys garnis d'essieux et timons pour porter plus facilement les dits porc-épic, cerf-volant avec les ferrailles et le nécessaire et icelluy avoir ajoutai les assises. . . . . 15 l.

Pour le tailleur d'images qui a taillé en deux grosses masses de plâtre les testes du grand porc-épic et cerf-volant, taillé aussi en bois une grosse corne pour icelluy cerf. . . . . 10 l. 10 s.

Pour deux douzaines et quatre peaux de veau corroyées à tout le poil au prix de 75 s. la douzaine employées à revêtir les dits têtes et col du dit cerf. 8 l. 15 s.

Item pour estoffes et façon d'un grand camail et large fait d'ozier mis au col du dit porc-épic et 7 toises de chaisnes aussi faites d'ozier attachés à deux cottés du dit camail pour mener icelluy porc-épic . . . . 60 s.

Item une couronne de chêne de bois mis au col du dit cerf-volant. . . . . 35 s.

Pour 80 aulnes de grosse toille à 2 s. l'aune dont étoit couvert le dit porc-épic, et cerf. . . . . 10 l.

Pour 100 aulnes de toille pour rallonge dont ont été faittes housses au porc-épic et cerf-volant au prix de 5 s. l'aulne. . . . . 15 l.

Pour 9 aulnes de taffetas de diferantes couleurs au prix de 37 s. dont ont été faits habits pour deux mords (?) qui menoient par loges deux eschevins le dit porc-

épic et un pour une fille habillée en bergère qui menoit en laisse le dit cerf-volant . . . . 16 l. 17 s. 6 d.

Pour fourniture d'habits pour le Mistaire. . . . . 8 l.

Pour les paintures et armoiries pour les Mistaires. . . . . 45 l. 15 s. 3 d.

Pour le salaire d'un paintre qui a collé, peint et couvert tous les dessins des Mistaires à 7 s. 6 d. par jour . . . . 108 l.

POUR DÉPENSES DE PAIN ET VIN FAITE A LA PORTE ET LE LONG DE LA RUE SAINT-DENIS

A la dite porte pour 2 muids de vin pour les passants le jour de l'entrée. 12 l.

Pain et fruit . . . . 5 l.

A la porte au Peintre, 1 muid et demy de vin. . . . . 9 l.

Pain et fruit. . . . . 3 l.

Devant la fontaine Saint-Innocent, 1 muid de vin. . . . . 6 l.

Pain et fruit . . . . 2 l.

AUTRE DÉPENSE

Pour achapt de 5 aulnes de tafetas dont a été doublé un ciel de velours qui a été porté sur la personne du roy par la ville le jour de son entrée, lequel ciel avoit été commancé pour servir à l'entrée du feu roy Charles. . . . . 9 l. 7 s.

Pour l'achapt de vingt-deux fleurs de lis et fil d'or pour mettre au ciel avec ceux qui y étoient déjà.

Pour quatre haults bâtons peints de fin azur par dessus des fleurs de lis d'or pour porter le dit ciel au lieu de ceux ci-devant faits, qui étoient trop courts. 7 l.

Item pour l'achat de 72 aulnes de satin cramoisy au prix de 8 l. l'aulne, 72 aulnes de velours noir au prix de 6 l. l'aulne dont ont été faites et doublées pour les prévôts des marchands et quatre eschevins de la dite ville, six robes à raison de 12 aulnes de satin et 12 aulnes de velours pour robes, lesquelles ils avoient vêtues le jour de l'entrée du dit seigneur pour plus honnestement à l'honneur de la ville aller au-devant du dit seigneur lui porter les éloges de la ville et porter le ciel sur sa personne. A monsieur le procureur du roy et de la ville pour s'habiller honnestement d'escarlate et de doubleure pour aller en la compagnie de messieurs les prévôts des marchands et des eschevins au devant du roy et pour le sallaire de plusieurs dilligences par lui faites d'avoir eu égard que les maréchaux de logis et fourriers du roy se comportassent doucement avec les habitants de cette ville en faisant leur logis. . . . . 100 l.

Item pour l'achapt de 15 aulnes de drap rouge et 15 aulnes de drap dont ont été faites dix robes mi-partie pour les dits sergents de la dite ville qui accompagnoient Monsieur. . . . . 90 l.

Pour l'achapt de 3 aulnes de taffetas dont a esté faite deux bannières pour les trompettes des capitaines des archers et arbalétriers de la ville. . . . 5 l. 12 s.

Pour avoir semé de fleurs de lis d'or les dites bannières et peint sur icelles de côté et d'autre les armes de la ville, ensemble pour frange mise autour. 7 l. 10 s.

Pour les bâtons blancs qui, le jour de l'entrée, ont été baillés aux commissaires du Chatelet et quarteniers de la ville et autres plusieurs personnes établies à la garde des rues dépendant le long de la rue Saint-Denis et jusqu'à Notre-Dame de Paris pour éviter la confusion et affluence du peuple. . . . . 4 l.

ENTRÉE D'ÉLÉONORE D'AUTRICHE

Il paraist qu'à Saint-Ladre il y avoit une chambre, une garderobe attenant un échafaud pour la reine et une autre chambre pour Madame mère du roy, le tout tapissé de tapisserie de hautelisse.

A la porte Saint-Denis, porte au Painctre et fontaine du Ponceau fut fait un échafaud tapissé et orné des armes du roy et de la ville sur lesquels estoient plusieurs personnages habillés de neuf, de drap d'or, drap d'argent, velours, satin et tafetas et acoutrements de têtes représentant les patrons des Mystaires qu'ils jouent à la dite entrée; y avoit plusieurs musiciens et instruments qui firent leur rolle; de la dite fontaine sortoit de l'eau par artiffice pour la dite entrée.

Devant la chapelle de la Trinité fut dressé un échafaud sur lequel fut représentée l'Entrée de Jérusalem avec une bergerie du dieu Pan.

Outre, et joignant l'église des Saints-Innocents fut aussy fait un eschafaud sur lequel fut représentée la dame Estimée entre deux enfants nommés Honneur de France et au-dessus étoit Haute Renommée portant un Fénix. A dextre et à senestre estoient Zèle cordial et l'Amour du peuple sur deux perrons et au bas des dits eschafaulx estoit Paix assise entre quatre estats nommés l'Estat de noblesse, l'Estat d'Église, l'Estat de la marchandise et l'Estat de labeur.

A chacun bout du pont Notre-Dame un portail à l'antique et deux paravants faits tant de bois, toille que de liarre et buis paint de blanc et de noir doré, auquel portail estoit les armes du roy et de la reyne pendent à un chappeau de triumphe; le long du dit pont un ciel de buits et liarre fait à carré, chacun carré de 4 pieds de long sur 4 pieds de large; à chacun des dits carrés y avoit un cul-de-lampe et au bout de la pente un bout doré et pendu au ciel; entre deux maisons autres parements et triomphes différents avec un chapeau de triumphe à chacun pendant où étoient assis au milieu les armes du roy, de la reyne et autres lequel ciel étoit bien et vrement tendu et soutenu, les maisons du dit pont au nombre de soixante-huit revêtues tant de buis que de liarres, à tous les ouvroirs des maisons y avoit des bariaires.

Dans la grande rue Saint-Antoine fut dressé près de l'hôtel du roy des lisses, arrière-lisses et contre-lisses pour les tournois et joutes à cause de la dite venue et entrée de la reyne, des bariaires pour faire le combat; fait l'échafaud du roy du côté des tourelles, l'échafaud des juges à l'oposite de l'eschafaud du roy, au pied et devant les échafauds des juges, l'échafaud des héraulx d'armes à 2 pieds plus bas que les échafauds des juges et à côté étoit l'échafaud des ambassadeurs de l'autre côté des échafauds pour les seigneurs et dames, puis l'échafaud de la ville pour messieurs les prévosts des marchands et échevins de la dite ville et autres officiers d'icelle assis au long des arrière-lisses du côté Sainte-Catherine; auquel échafaud y avoit une séparation de 5 pieds de large où estoient les hérauts d'armes faisant le registre des hommes d'armes venant à la jouste.

DEUXIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER

LE THÉATRE
ET SES CONDITIONS MATÉRIELLES D'EXISTENCE
AU XVIe SIÈCLE

Le moyen âge a eu son théâtre : le drame religieux ou chevaleresque, dont la caractéristique est la mise en scène. La Renaissance n'en aura pas à proprement parler; elle sera l'époque de gestation où les éléments scéniques nouveaux et incomplets s'essayeront et se perfectionneront pour former, après bien des efforts, le tout complet qui, au siècle suivant, deviendra la comédie et la tragédie françaises.

Deux révolutions intellectuelles séparent le moyen âge de la Renaissance : la première a produit la liberté de penser, la seconde a donné naissance à la vie des relations, d'où est sortie la politesse, qui semblait n'exister qu'à l'état de germe au moyen âge.

Par suite de ces évolutions, le théâtre se modifie conformément à la marche progressive des idées et des habitudes. Au lieu d'être un spectacle fait uniquement pour régaler les yeux, il s'adresse à l'esprit sans se préoccuper de satisfaire les sens.

Ce premier changement s'opère brusquement, d'un seul coup; tandis que la modification de la forme, qui tend à rechercher dans les pièces de théâtre les convenances et l'élégance du style, plus longue à s'effectuer, ne devient définitive qu'à l'arrivée de Corneille.

Est-ce à dire que, depuis François Ier jusqu'à Richelieu, le théâtre soit resté dans les mêmes errements, que ses conditions d'existence matérielle et que ses productions aient été les mêmes durant cent ans?

Non. Quoique les historiens et les critiques aient représenté la scène

française comme n'ayant pas varié depuis la fin des Mystères jusqu'à Corneille, et n'en aient jamais fait qu'un tableau uniforme pour tous les moments de cette durée d'un siècle, nous croyons cependant qu'elle présente deux périodes différentes : l'une qui dure de la fin des Mystères jusqu'à la Ligue, la deuxième qui va de l'avènement de Henri IV jusqu'au ministère de Richelieu.

La première de ces périodes, celle qui appartient au XVIe siècle, s'ouvre avec le prononcé de l'arrêt du Parlement de 1548, qui, prohibant les Mystères, donne la date officielle de la fin des spectacles du moyen âge et du commencement du théâtre moderne. Cette décision judiciaire n'a pas seulement comme conséquence la disparition lente et successive du drame liturgique, elle est encore la cause déterminante du développement des divers genres du théâtre qui, à la fin du règne de François Ier, n'existaient qu'à l'état d'essais.

Quelque naïves et grossières qu'aient été les représentations du drame liturgique, elles n'en avaient pas moins eu, dans la capitale et dans les provinces, un succès considérable. De purement religieuses, elles étaient devenues le plus souvent licencieuses, contenant parfois des allusions à des faits d'actualité, et plaisant à la foule par ce côté particulier; aussi avaient-elles développé chez toutes les populations l'amour et le besoin du théâtre. De plus, les Soties ou pièces satiriques avaient, dans le milieu intellectuel d'alors, qui pressentait une révolution morale prochaine, pris une importance considérable, et elles produisaient sur l'opinion publique, parmi les gens instruits, des effets que l'on peut comparer à l'influence que la presse exerce sur les esprits dans notre siècle.

Le théâtre était donc devenu indispensable, et le drame religieux, atteint par la justice et encore plus par le mouvement des idées qui se portait ailleurs, dut peu à peu disparaître, ainsi que les Moralités et les Soties. Les Farces, au contraire, continuèrent, et la Comédie de caractère prit naissance, pour atteindre au XVIIe siècle son développement complet.

CHAPITRE PREMIER

LE THÉATRE ET L'OPINION PUBLIQUE AU XVI[e] SIÈCLE

Pour avoir été attaqués, les Mystères n'avaient pas disparu du jour au lendemain. Les Confrères de la Passion en composaient toujours qu'ils représentaient de temps en temps, sans que l'autorité jugeât à propos de sévir. Certaines pièces, comme la tragédie de *Sainte Agnès* de d'Aves, en perpétuaient les traditions et les errements[1]; mais le public ne prenait plus goût à leurs spectacles; et cependant comme ils avaient, de par le Parlement et l'autorité royale, le monopole du théâtre, ils survécurent à leur arrêt de mort. A la fin du siècle, en 1578 seulement, ils abandonnèrent les planches, laissant la seule salle publique de Paris à des troupes de comédiens de profession, qui en firent un théâtre réel, embryon de celui qui subsiste sous le nom de Comédie-Française.

Tandis que les Mystères déclinaient, les Soties et les Moralités prenaient plus d'importance.

Les protestants, qui comptaient un grand nombre d'hommes distingués et surtout d'écrivains habiles et érudits, surent bien vite, à l'exemple de Louis XII, se servir de la satire; elle devint pour eux un moyen de propagande et de discussion. Les sarcasmes leur permirent d'attaquer les abus de la société et de la religion qu'ils voulaient supprimer ou transformer. Leur morale nouvelle, qui doit remplacer l'ordre et les idées anciennement établis, sera tout au long exposée et exaltée

1. Cette tragédie (Rouen, 1615) est d'un réalisme qui ne le cède en rien à celui des Mystères du xv[e] siècle, comme on peut le voir par ce passage tiré de l'argument : « Après l'avoir longtemps preschée pour la détourner de sa foi, enfin voyant sa constance, il la fait dépouiller nue et l'envoye au B..... Le fils de Simphronie ayant appris qu'elle estoit en ce lieu, y vient pour la forcer, estant accompagné de quelques paillards, lesquels y estoient aussi venus pour même intention. » Voir en particulier l'acte IV.

dans des dialogues scéniques habilement rédigés par leurs docteurs[1].

Le genre satirique ne sera pas leur monopole; il continuera à être exploité dans tous les partis religieux et politiques, et les pièces qui en dériveront se rapprocheront souvent, par leurs réflexions et leurs chansons pleines de sous-entendus moqueurs, de nos revues des théâtres du boulevard, dont l'allure paraît si moderne. Ce sera, comme nous l'avons déjà dit, un instrument de propagande identique par ses causes et ses effets à la presse contemporaine.

Louis XII, tant en raison de son naturel bénin que de l'orientation de sa politique antipapaline, avait non seulement laissé se développer la satire politique et religieuse, mais encore l'avait encouragée en assistant à diverses de ses représentations. Au contraire, François Ier, plus autoritaire, en lutte du reste avec l'esprit nouveau et avec les premiers réformateurs, arrêta net cette sorte de liberté de la presse. S'il n'y eut pas de censure, le pouvoir royal trouva toujours des juridictions et des agents de l'autorité pour supprimer toute représentation attaquant la religion, la famille royale ou le gouvernement, et pour sévir contre les auteurs ou les interprètes de ces opuscules.

Les Moralités du xve et du xvie siècle ne mettent en scène que des personnages allégoriques, tels que l'Église, la Vertu, le Crime, etc.... Quoique les allusions fréquentes de chaque tirade fissent aisément recon-

1. *Tragédie de Timothée Chrestien, lequel a esté brûlé iniquement par le commandement du pape pource qu'il soustenoit l'Évangile de Jésus-Christ* (cinq actes en vers). Traduitte nouvellement de latin en françois. Lyon, 1563, in-8.

Comédie du pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimés, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses supposts pour maintenir son siège apostolique et empescher le cours de l'Évangile, sont cathégoriquement descouvertes. Traduite de vulgaire arabic en bon roman et intelligible par Thrasibule Phenicé. Genève, 1562, in-16.

La Jeunesse du Banny de Lyesse, eschollier, estudiant à Tholose, par François Habert. Paris, 1541, in-8.

La Suytte du Banny de Lyesse..., par François Habert. Paris, 1541.

Les Dicts des sept sages de Grèce, trad. de grec en vers latins par le poète Ausone et depuis mis en rithme franç. par François Habert. Lyon, 1549, in-16.

Tragique comédie française de *l'Homme justifié par soi* (cinq actes), composée par M. Henry de Barram. Genève, 1554, in-8.

Deux éclogues ou bergeries, l'une contenant l'institution, puissance et office du bon pasteur; l'autre, les abus du mauvais et monstrant que bienheureux est qui a creu sans avoir veu, par F. D. B. P. Lyon, 1563, in-8.

Lyon marchant, satyre françoise (à neuf personnages, en vers, par Barthélemy Aneau), sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans, et sur les choses mémorables depuys l'an 1524. Toulz allégories et énigmes par personnages mystiques, jouée au collège de la Trinité, à Lyon, 1541, in-8.

Les Divins Oracles de Zoroastre, ancien philosophe grec, interprétez en rime françoise par François Habert de Berry.... Plus *la Comédie du monarque*. Paris, 1558, in-8.

naître, sous ces figures abstraites, certaines personnalités, jamais on n'avait vu, dans les pièces satiriques, apparaître un personnage sous son vrai nom. On agit tout différemment à partir du milieu du XVI[e] siècle, et même la présence sur la scène des hommes du jour en vue transforme certaines de ces pièces en spectacles historiques sans prétention à critique; elles n'ont d'autre but que de représenter sous leur côté le plus saisissant les événements les plus récents et les plus considérables, ceux que la foule est le plus avide de voir. Ces spectacles ressemblent à ceux du Cirque-Olympique par leur mise en scène spéciale. Souvent ce ne sont que batailles, combats, arquebusades, exécutions, déploiement de troupes[1], en un mot de vrais mélodrames du théâtre de l'Ambigu. Dans *la Tragédie de feu Gaspart de Colligny*[2], par exemple, la Saint-Barthélemy est mise au théâtre. L'assassinat du duc de Guise, celui du cardinal de Lorraine, aux états de Blois, sont représentés dans une tragédie en cinq actes, en vers, intitulée *la Guisiade*[3]. On y voit, détail assez piquant, la catholique Catherine de Médicis maudire le crime de son fils, invoquer Jupiter et le prier de foudroyer Henri III, pour le punir de l'assassinat du Balafré. Contrairement aux autres genres, qui se modifient et disparaissent au moment de la Ligue, le genre historique continue sans interruption jusqu'à nos jours. Sous Louis XIII, le meurtre du maréchal d'Ancre, la prise de la Rochelle[4] ou les événements de la guerre de Trente Ans[5] fournissent un champ inépuisable aux dramaturges de l'époque. Les faits les plus importants comme les moins saillants sont mis à la scène avec des réflexions et des appréciations fort différentes suivant les opinions ou la religion des auteurs, suivant surtout le moment où elles sont écrites.

1. *Cleophon*, tragédie en cinq actes, conforme et semblable à celles que la France a veues durant les guerres civiles, par J. D. F. Paris, 1600, in-4.

La Mort de Henri IV, tragédie en cinq actes et en vers, par Claude Billard, seigneur de Gourguenay, représentée devant la reine Marie de Médicis en 1610, l'année même de la mort de Henri IV. Paris, 1806, in-8.

Le Triomphe de la Ligue, tragédie nouvelle, cinq actes en vers, par R.-J. Nérée. Leyde, 1607, in-8.

2. *La Tragédie de feu Gaspart de Colligny*, jadis amiral de France, contenant ce qui advint à Paris le 24 d'aoust 1572, par F.-François de Chantelouve. La Rochelle, 1575, in-8.

3. *La Guisiade*, tragédie nouvelle, cinq actes, en vers, par Pierre Mattieu, *en laquelle au vray et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise*. Lyon, 1589, in-8.

4. *La Rocheloise* (tragédie, quatre actes en vers), *où se voit les glorieux succès et heureuses victoires du roy très chrestien Louys XIII. Depuis l'advènement de Sa Majesté à la couronne de France jusques à présent*, par Pierre Matthieu. Troyes, 1629, in-8.

5. *La Sanglante Bataille d'entre les Impériaux et les Bohémiens, la reddition de Prague et ensemble l'origine du trouble de Bohême*. Tragédie, cinq actes et en vers. Liège, 1624.

En étudiant ces documents si nombreux, on suit pour ainsi dire pas à pas les mouvements précis de l'opinion publique dans les milieux différents qui composaient alors la société et le peuple; ainsi les historiens de l'avenir suivront-ils au jour le jour, dans nos journaux quotidiens, les courants divers de l'opinion du XIX[e] siècle.

N'est-ce pas là un des côtés encore peu connus, mais non des moins intéressants, de notre histoire de France?

La farce, composée généralement de lazzis et de bouffonneries, et qui s'était élevée au moins une fois, au moyen âge, avec la pièce de *Patelin*, à la hauteur de la comédie, continue à fleurir jusqu'au milieu du XVII[e] siècle. Elle disparaîtra alors, supplantée par la comédie de caractère, qui vers 1562 en était encore à ses premiers essais.

Durant la fin du moyen âge, Térence était, de tous les auteurs de l'antiquité, le plus connu, et par suite le plus populaire. Aucun livre, depuis la découverte de l'imprimerie jusqu'à l'année 1500, n'avait été aussi souvent édité que le recueil du comique latin. Ce fut lui qu'imitèrent les poètes qui voulaient inaugurer le genre comique. La plus ancienne des comédies de caractère françaises, *Eugène*, que Jodelle fit représenter en 1552, est modelée sur les pièces de Térence, et rompt du tout au tout avec les farces d'autrefois. Dans la farce, il y a non seulement une intrigue, mais des bouffonneries, des charges, qui demandent une mise en scène et qui rendent forcément le spectacle réaliste jusqu'à un certain point. Dans la comédie de caractère, au contraire, surtout celle imitée de l'antique, tout repose sur le dialogue, qui devient un exposé de psychologie. Sans tenir compte des milieux, on s'efforce de mettre en valeur les traits généraux de la nature humaine de toutes les époques et de tous les temps. Ce n'est pas un homme déterminé qui paraît, c'est l'homme en général, l'homme abstrait autant qu'il est possible. Dans les pièces de cet ordre, qu'importent alors les milieux? Les accessoires et les décors, qui donnent aux spectateurs l'idée de la réalité, qui rendent plus palpables les sentiments de la vie et de l'action humaines, y sont superflus, sinon importuns. Puisqu'il ne s'agit que de généralités et de types, jamais d'individualités, toute précision extérieure doit être bannie; elle détruirait cette généralité et enlèverait à ce genre de théâtre son caractère. Aussi, avec l'apparition de ces comédies, la mise en scène, que nous avions vue si brillante au XV[e] siècle, disparaît au siècle suivant.

De même que les poètes s'adressaient à l'antiquité romaine pour

renouveler le théâtre comique, de même aussi cherchaient-ils à renouveler le théâtre tragique; brûlant alors ce qu'avaient adoré leurs pères, ils délaissèrent les sujets religieux et ne demandèrent plus leur inspiration qu'à l'antiquité profane. Ce ne furent que prétentieuses et insipides tragédies imitées de Sénèque. Il est bizarre de voir les esprits supérieurs du XVI[e] siècle s'attacher uniquement à ce philosophe doublé d'un rhéteur et d'un politique et prendre modèle sur lui. Ses tragédies,



Un théâtre parisien de la fin du XVI[e] siècle. (En-tête du *Térence* de Trechsel.)

écrites dans des heures de loisir, n'avaient jamais été destinées à la représentation; il y enseignait en dialogue les principes du stoïcisme et y faisait figurer comme personnages les types idéaux de divers caractères humains. Ses réflexions morales, exposées sous forme de discours à réplique, ne pouvaient être que de froides dissertations sans action scénique[1], qui n'avaient de dramatique que le nom.

1. Voir la remarquable thèse pour le doctorat de M. S. Bernage, *Étude sur Robert Garnier*. Paris, 1883.

Laissant donc Sophocle et Euripide, les poètes de la Pléiade puisèrent à cette source. Ils produisirent des œuvres, aujourd'hui presque oubliées, qui par leur nature bannissaient la décoration et ses accessoires, puisqu'elles s'éloignaient des principes de l'action dramatique, et par conséquent de la réalité mise à la scène, dont ils ne se servaient que comme d'une tribune, pour y exposer des théories psychologiques.

Là encore, comme dans la comédie, nous constatons au XVIe siècle un arrêt, même un recul, dans l'histoire du progrès constant de la mise en scène.

Heureusement, ces tragédies devaient se transformer peu après, d'abord sous l'influence de Hardy, puis surtout sous celle de Rotrou, qui précède et prépare le prodigieux éclat de Corneille à l'apparition du *Cid*.

L'organisation du théâtre se trouvant modifiée du tout au tout, les interprètes durent changer également.

Partout se forment, vers le milieu du XVIe siècle, en France, des bandes de comédiens, moitié pitres, moitié charlatans, qui parcourent le pays en donnant des spectacles de toute sorte, remplaçant ainsi les confréries locales adonnées au théâtre religieux ou profane, qui diminuent à partir de ce moment et disparaissent même quelque temps après. En outre, les réunions de jeunes gens, telles que celles des clercs de la basoche ou des étudiants d'universités des grandes villes, continuent à cultiver le théâtre sous la direction de leurs maîtres, et la déclamation scénique devient dans les collèges un exercice classique. Dans plusieurs universités, les écoliers représentent, devant un public invité spécialement à cette occasion, des pièces mythologiques et historiques, sans délaisser toutefois les compositions satiriques. Les plus connues parmi les tragédies imitées de l'antiquité qui furent jouées dans les collèges sont celles de Jodelle, de Garnier, de Montchrestien, de Baïf et de La Taille, etc.... Elles n'étaient écrites que pour des milieux savants ou spéciaux, où on les représentait une ou deux fois seulement. Certaines de ces compositions, semblables en bien des points à celles de Sénèque, n'étaient pas plus qu'elles destinées à la scène, et n'y parurent jamais. Elles furent imprimées de même que quelques pièces de critique protestante, et formèrent des volumes de dialectique ou de propagande, répandus, suivant leur genre, dans divers centres intellectuels. Les tragédies ou les comédies de la Pléiade qui obtinrent le plus de succès dans les collèges n'eurent

jamais les honneurs du théâtre[1], qui ne comptait toujours à Paris qu'un seul local, celui de l'Hôtel de Bourgogne, encore occupé par les Confrères de la Passion.

Durant la période d'évolution que nous venons d'indiquer, la mise en scène a suivi le mouvement des esprits; l'opinion lui est alors contraire. Tout en subsistant, parce qu'elle est la base essentielle du théâtre, elle perd de son importance et subit des modifications radicales dans ses deux parties essentielles : le décor et les salles de spectacle.

1. Cette théorie a été admise par M. Bernage dans sa thèse déjà citée, et par M. Rigal dans son étude également citée sur Alexandre Hardy. M. Faguet, dans son ouvrage sur la tragédie au XVIe siècle, n'est pas de cet avis.

CHAPITRE II

LA SCÈNE ET LE DÉCOR AU XVIe SIÈCLE

A Paris, sous François Ier, les pièces de l'Hôtel de Bourgogne, celles des clercs de la basoche ou des écoliers, n'ont plus la longueur de leurs devancières du siècle précédent, et leur action, contrairement à celle des Mystères, ne se déroule ni au Ciel ni aux Enfers, mais uniquement sur terre.

Une seule scène suffit donc, et l'on supprime à l'Hôtel de Bourgogne et sur les théâtres en plein vent les trois échafauds des drames parisiens antérieurs, ou les mansions des grands drames de province. D'abord, à l'époque où nous sommes arrivés, vers le milieu du xvie siècle, on se contente, pour les pièces jouées dans les salles, d'une scène à un seul plan, dont les trois murs du fond sont tendus de tapisseries, et, pour les pièces en plein air, d'un fond d'étoffes flottantes, accrochées par en haut. Les monuments sont d'accord avec les textes pour le démontrer[1].

« La scène, dit Perrault, formée comme aujourd'hui d'un plancher continu, n'avait point de coulisses; trois morceaux de tapisserie, dont deux tendus latéralement, et le troisième dans le fond, décoraient et déterminaient l'espace occupé par les acteurs. Les pièces de Jodelle ne furent pas mieux traitées. La mécanique ne fit rien de plus pour le théâtre jusqu'au commencement du xviie siècle[2]. »

Sainte-Beuve accepte le dire de Perrault et croit que rien n'indiquait

1. M. Rigal n'est pas de notre avis; comme les raisons qu'il donne nous ont paru fort sérieuses, quoique nous ne les acceptions pas, nous renvoyons le lecteur à son livre déjà cité (p. 150 et 199).

2. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, liv. III, p. 191. M. Rigal croit cette opinion erronée; mais il ne donne pas les raisons de son opinion. On verra par la suite que nous avons trois confirmations du dire de Perrault dans des monuments figurés, tels que gravures.

les changements de lieu que comportait l'action de la pièce; il suppose même que public et acteurs se souciaient peu de savoir ce que devait figurer la scène. « Bien souvent, dit-il, si l'on avait la permission de lui demander (à l'acteur) où il est, dans une chambre ou dans une rue, à la ville ou à la campagne, il serait bien embarrassé de répondre. » D'autres auteurs supposent que l'on renouvelait ces tapisseries à chaque changement de lieu. Nous ne croyons pas à cette innovation; on jouait sur un décor de tapisseries quelconques, et lorsque les tapisseries devinrent d'un prix considérable, on les remplaça par une tenture de toile ou d'étoffe commune moins coûteuse.

Dans cet usage de tapisseries ou de toiles tendues sur les côtés de la scène se retrouve l'origine du décor fixe et de l'invention des coulisses. En effet, on s'aperçut bientôt qu'entre les tentures et les murs de la scène on pouvait ménager un espace; que cet espace serait utile aux acteurs, au moment où ils n'étaient plus en scène, en leur permettant de se retirer hors de la vue du spectateur, ce qu'ils ne faisaient d'abord pas.

Nous n'avons pu préciser à quelle époque les tapisseries ou les tentures placées un peu au-devant du fond et des côtés de la scène commencèrent à servir de coulisses. Mais à la fin du XVIe siècle cette disposition était partout adoptée. Les monuments seront plus probants encore que les textes. Trois gravures de Jenet, de Jean de Gourmont et de Liefrink[1], nous montrent des scènes de théâtre parisien de 1580 environ bordées de rideaux flottants à larges plis, maintenus en haut par des anneaux enfilés sur des tringles. Les acteurs soulèvent ces rideaux pour faire leur entrée; d'autres se cachent derrière la tenture et ne laissent passer que leur tête. Ces trois estampes sont donc la preuve indiscutable de la réalité du dire de Perrault, et la constatation qu'à la fin du XVIe siècle, à Paris, on n'avait point encore de décors fixes sur châssis; on ne les verra pour la première fois qu'après la Ligue.

Cette mise en scène si primitive au théâtre est encore moins luxueuse dans les collèges, malgré la mode d'organiser les tragédies d'après l'antique.

Lorsque, en 1552, on joue, au collège de Boncourt, la *Cléopâtre* de

1. Bibliothèque nationale. Estampes. Collection *Hennin*, t. XII, p. 32, et 33 gravure de Jenet, datant de 1600, représentant la farce des Grecs et comédie et farce de six personnages, aquarelle avec rideau flottant sur tringle. E^d 5g. Gravure de Jean de Gourmont. T^b+l. N° 5. Gravure de Liefrink représentant une scène de théâtre à la fin du XVIe siècle.

Jodelle, que l'on peut considérer comme le premier essai de tragédie française, le théâtre est au fond d'une cour, adossé à un mur. Toutes les fenêtres donnant sur cette cour sont autant de loges remplies de monde. Le sol sert de parterre; c'est là que se trouvent le roi et les principaux personnages. Jodelle représente lui-même Cléopâtre[1], et les autres rôles sont tenus par ses amis.

Au milieu du XVIe siècle, l'Hôtel de Bourgogne n'était pas la seule salle où l'on jouât la comédie. Soit qu'on en ait construit dans quelque collège, soit qu'en province des particuliers aient imité le sieur Neyron de Lyon, soit qu'il ait existé à Paris d'autres théâtres permanents que celui des Confrères de la Passion, dont l'histoire ne nous a rien appris, on trouve dans un *Térence* de l'imprimeur parisien Jean de Roigny (daté de 1552) la représentation d'une salle de théâtre où l'un des acteurs récite le prologue. La disposition en est assez bizarre : l'estrade ou scène, située au centre de la partie la plus large de la pièce, dont elle ne mesure que le quart, tient au fond par un seul côté. Sur le devant de la scène, quelques acteurs sont assis, attendant le moment de commencer leur rôle. Les spectateurs sont debout ou assis sur des banquettes au milieu de la salle, et le long des murs il y a des suites de balcons formant loges qui se continuent derrière l'estrade. Cette disposition de salle de théâtre, qui n'a jamais été mentionnée comme en usage à Paris, nous est connue dans les théâtres anglais de la fin du XVIe siècle, comme le *Redbull*[2].

Jusqu'à présent, le principe architectural qui consistait à mettre des loges derrière la scène paraissait être pour les historiens anglais ou allemands une invention britannique ne remontant guère qu'à la fin du XVIe siècle. Or, nous les voyons dessinées avec un soin méticuleux par un Parisien cinquante ans plus tôt.

On remarquera que, dans la vignette parisienne, s'il y a des loges derrière la scène, où sont les spectateurs, ceux-ci ne se mêlent point encore aux acteurs sur le tréteau même.

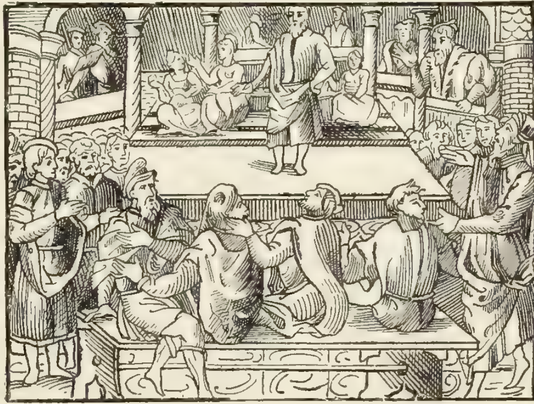
On en peut conclure que l'habitude pour les élégants de se placer sur la scène est une habitude d'outre-mer, qui n'avait point encore cours en France en 1550.

1. Notons à ce sujet que les femmes qui, à la fin du moyen âge, avaient commencé à figurer dans les pièces dont les dialogues n'avaient rien d'inconvenant, ne parurent plus du tout sur la scène dans les comédies ou les tragédies du XVIe siècle.

2. Rudolph Genée, *Die Entwickelung der scenischen Buhne und die theatralische Reform im Munich*. Stuttgard, 1889, p. 29.

Quel pouvait être le théâtre représenté dans le *Térence* de Roigny? Toutes les suppositions sont permises, et rien à notre avis ne peut permettre une désignation quelconque.

S'il n'y avait pas encore, au XVIe siècle, de décors fixes, avec toile de fond, ni dans les collèges, ni dans les théâtres, il y avait au moins des accessoires ou parties de décors placées au milieu de la scène et appelées depuis, en termes techniques, *terrains*[1]. Qu'on regarde, par exemple, les gravures de *la Farce de maître Patelin*, de l'édition Germain Beneaut[2] : on verra le juge assis sur une « chaière » le marchand derrière une table formant comptoir, et Patelin saisissant une pièce de drap au milieu de coupons d'étoffe. Donc, pour représenter cette comédie célèbre du XVe siècle, on se servait de quelques accessoires : une table, une chaise, une pièce de drap.



Un théâtre parisien au XVIe siècle.
d'après l'en-tête du *Térence* de Jean de Roigny.

Un siècle plus tard, Jodelle, réglant dans un collège la représentation de l'une de ses pièces, où il jouait lui-même, demandait des terrains pour placer sur la scène[3], et au milieu du débit de son rôle il fut tout déconfit de voir qu'au lieu de rochers qu'il avait commandés on lui apportait deux clochers[4].

Au XVIe siècle, les terrains appropriés à la pièce sont à eux seuls le décor et indiquent, s'il est nécessaire, les lieux où se déroule l'action, puisque les tentures du fond ne s'y rapportent pas. Ainsi placés au milieu de la scène, comme les mansions du moyen âge, ils reproduisent les endroits les plus divers.

Mais ces terrains, ou premiers décors, n'existèrent guère que dans les représentations de la cour ou dans celles auxquelles assistait le roi.

1. « Terrains », en terme de décor, signifie châssis découpés s'élevant au-dessus du plancher, tels que buissons, rochers, bancs ou autres proéminences.

2. Paris, 1492.

3. On peut en voir encore dans le ballet de *l'Ambassade des Polonais* (Brantôme, édit. Lalanne, t. VII, p. 347).

4. Voir de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*. Paris, 1735, t. I, p. 410.

Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, tant qu'il fut occupé par les Confrères, qui avaient un matériel à eux, fut seul à avoir quelque mise en scène, tandis que les comédiens qui leur succédèrent n'en eurent plus du tout.

Il ne pouvait en être autrement, puisque les troupes d'acteurs étaient nomades et ne se fixaient nulle part. Qu'auraient-elles pu faire d'un matériel de décors un peu volumineux? A partir de 1578, l'Hôtel de Bourgogne voit se renouveler sans cesse des bandes qui disparaissent aussi vite qu'elles sont venues. Les renseignements que nous avons sur ces bandes nous les montrent traînant leurs bagages et leurs hardes sur des chariots qu'elles transforment, à des moments donnés, en théâtres de foire, comme les voitures de bohémiens. Une confrérie de comédiens se promenait ainsi dans le nord de la France en 1526, comme le prouve le texte suivant : « Aux compaignons joueurs de l'espée et du baston, pour le jour du vingtième, avoir joué sur un charriot un jeu de farce et de joyeuse récréation, etc.[1].... »

Les costumes avaient totalement perdu leur splendeur. Au xve siècle, les rôles des Mystères, en province et à Paris, étaient tenus par des gens riches; par des prêtres ou par des habitants auxquels la ville ou les églises donnaient ou prêtaient les vêtements les plus somptueux; du jour où de pauvres acteurs remplacèrent ces amateurs, ils parurent vêtus en gueux. Les rôles de femmes étaient encore joués par des hommes; les costumes étaient ceux de l'époque, car la recherche de l'appropriation du vêtement ne commencera que sous Louis XIII. Enfin, les diables et les sots disparaissent du théâtre avec les Mystères et les Soties.

A l'encontre de ce qu'on fait aujourd'hui, les auteurs n'indiquaient pas, en tête de leurs pièces imprimées, les costumes des acteurs. Un auteur protestant, Mathieu Malingre, fait exception à cette règle et enseigne la façon dont devaient s'habiller les interprètes d'un de ses ouvrages de controverse satirique, *la Chrestienté malade*. C'est là un fait aussi intéressant que rare, puisque *la Chrestienté malade* est la seule pièce du théâtre protestant dont nous constations une représentation certaine en France. Elle fut jouée en 1550, à la Rochelle, devant Antoine

1. Tiré du *Compte du domaine de la ville de Paris.* Voir une communication de M. Paul Durrieu faite à la réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne du 28 au 30 mars 1883. Paris, 1883, p. 44.

Voir aussi Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne.* Paris, 1863, p. 151 et 152.

de Bourbon et Jeanne d'Albret, entourés de hautes personnalités protestantes. « Foy, Espérance et Charité y figuraient en femmes : la première avec un vêtement blanc; la seconde, violet; et la troisième, écarlate. Bonœuvre était habillé en marchand aisé; Chrestienté, en dame riche; l'aveugle et le varlet étaient en haillons, comme des mendiants; Hypocrisie, en religieuse; Péché, en habit double, comme les habits si fréquents des ballets de la cour au xvii[e] siècle et comme on en voit encore dans les féeries : par devant, le vêtement était celui d'une femme noble; par derrière, celui d'un diable. Le médecin et l'apothicaire portaient le costume de leur profession; l'Inspiration était en ange, c'est-à-dire en enfant de chœur avec des ailes[1]. »

On sent que le xvi[e] siècle est, autant dans la mise en scène que dans la littérature, une époque de transition, de tâtonnements et d'essais, que la Ligue interrompra au milieu de son évolution.

1. Voir Émile Picot, *les Moralités polémiques ou la Controverse religieuse dans l'ancien théâtre français*, déjà citées p. 48.

CHAPITRE III

LES SALLES DE SPECTACLE A LA FIN DU XVIe SIÈCLE

Sous Henri III, il y a à Paris deux salles de spectacle : la première, celle du Petit-Bourbon, appartient à la cour. Elle est prêtée par le roi aux comédiens italiens, qui y séjournent peu; c'est certainement la meilleure de Paris.

Elle est construite en forme d'un long boyau d'environ 12 mètres de large sur 70 mètres de long[1]; deux escaliers conduisent à deux rangs de balcons superposés, appliqués le long des murs, dans le sens de la profondeur de la salle; des cloisons y forment des suites de loges pour les spectateurs. Le comble de cette salle est semblable à ceux de Saint-Eustache et de Saint-Germain l'Auxerrois, et assez élevé pour qu'au-dessus de l'ouverture de la scène il y ait une loggia à balcons[2]. La scène est aussi profonde que large, et communique avec le parterre par un escalier en perron. Les souffleurs sont placés sur un des côtés du théâtre.

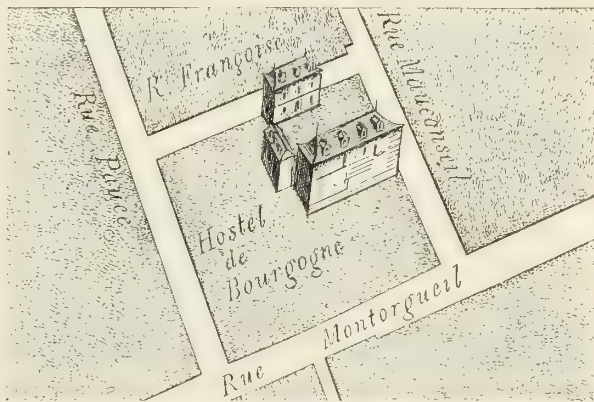
L'autre est la salle de l'Hôtel de Bourgogne. Quoique construite pour servir de théâtre en 1548, elle est plus petite, moins bien décorée, et présente une disposition désagréable pour les spectateurs. Elle a, comme celle du Petit-Bourbon, la forme d'un boyau peut-être moins resserré, mais moins long de moitié et partant bien moins vaste. La

1. Sauval, *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 209 (18 pas sur 35 toises).

2. Voir la gravure intitulée *le Soir*, en vente chez Van Lochum. Bibliothèque nationale, *Cabinet des estampes*, collection Hennin, année 1642. MM. Contant et Filippi, dans *l'Architectonie des théâtres*, supposent que cette gravure représente la salle du Palais-Royal. Nous ne pouvons accepter cette opinion, d'abord parce que la scène de la salle de *Mirame* était, comme la salle, relativement basse, tandis que celle du Petit-Bourbon était très élevée. Or, la gravure représente la scène surmontée d'une loggia qui démontre que l'élévation de la salle était telle qu'on n'avait pas pu l'employer dans toute sa hauteur; de plus, dans cette gravure le parterre est figuré uni avec une place au milieu pour le roi : or, dans la salle du Palais-Royal, il n'y avait plus de parterre, mais une série de gradins en amphithéâtre.

scène, les loges et le parterre y sont disposés identiquement, mais avec moins de soin que dans la salle royale[1].

En province, il n'y a encore nulle part de théâtre proprement dit. A Lyon, un riche bourgeois a bien tenté, en 1540, d'en établir un pour y jouer des pièces religieuses. Il a fait disposer une grande salle en charpente; tout le pâté de maisons situé entre l'église des Augustins et la Déserte a été acheté par lui, et sur cet immense espace s'élève le plus ancien théâtre moderne spécialement construit avec cette appropriation. On y trouve trois galeries superposées pour les bourgeois riches; pour ceux dont la bourse est moins remplie, le parterre est garni de bancs. Le plafond est décoré comme ceux de nos théâtres. On y voit la représentation du Paradis. Lyon est d'ailleurs en communication directe avec l'Italie, et son industrie artistique comme la construction de sa première salle de théâtre se ressentent de l'influence italienne; mais, dix ans après sa construction, ce théâtre avait disparu, l'essai étant demeuré sans succès, et, lorsque Molière vint en 1658 représenter *l'Étourdi* en cette ville, il dut jouer vraisemblablement dans le jeu de paume de la rue du Bœuf[2].



Le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.

Au XVI[e] siècle, et plus tard même, lorsque le roi ou quelque grand seigneur assiste à un spectacle, que ce soit dans une cour ou dans une salle de collège, dans un palais ou dans un château, à l'Hôtel de Bourgogne ou au Petit-Bourbon, dont la salle lui appartient, il se place

1. Voir les frères Parfait, *Histoire du Théâtre français*, t. I, p. 61; Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*, *Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, 1863; Nuitter, *Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, p. 9; E. Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français*, Paris, 1890, p. 105.

2. Voir Philéas Collardeau, *la Salle du théâtre de Molière au port Saint-Paul*, Paris, 1876, p. 19; G. Brouchoud, *les Origines du théâtre de Lyon*, Lyon, 1865, p. 11; J. B. Monfalcon, *Histoire littéraire de la ville de Lyon depuis son origine jusqu'en* 1846, Lyon et Paris, 1847-1852, t. I, p. 683.

avec sa suite sur un fauteuil, au premier plan, en face du milieu de la scène, c'est-à-dire au centre du parterre, sans qu'il y ait personne devant lui. Henri III est ainsi représenté dans la gravure du *Ballet de la Reine*, de Jacques Patin; Louis XIII et Anne d'Autriche occupent encore la même place au Petit-Bourbon, dans la gravure de Van Lochum, *le Soir*.

Les Confrères de la Passion, eux aussi, ont leur place particulière dans leur théâtre, qu'ils cèdent par bail, à partir de 1578, à des troupes de comédiens diverses. Dans chacun de ces baux, passés par-devant notaire, il est stipulé « qu'ils conserveront pour eux et pour leurs amis » les deux loges les plus proches du théâtre, distinguées par des barreaux et nommées les *loges des maitres*[1]. Ils continuent ainsi les traditions des édiles du moyen âge, que montre la gravure du *Térence* de Trechsel.

C'est un usage qui s'est perpétué, puisque cette loge, appelée depuis *avant-scène*, est encore réservée aux représentants du pouvoir, ou quelquefois, comme à l'Opéra-Comique, aux propriétaires du terrain sur lequel le théâtre est construit.

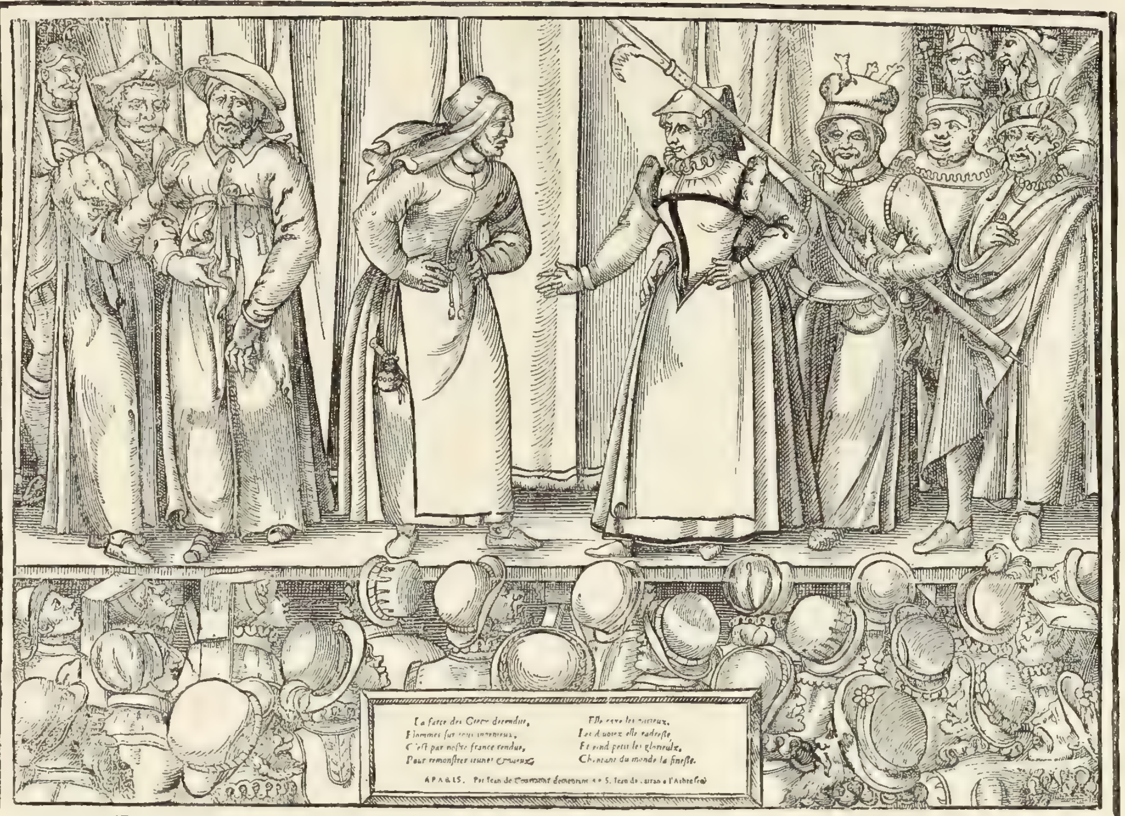
Depuis 1548, date de sa construction, l'Hôtel de Bourgogne n'a point été entretenu, et en 1588 ce « cloaque[2] » est dans un état pitoyable; il est du reste devenu, peut-être à cause de son délabrement, le refuge de la pire des sociétés. Ce n'est qu'un bouge, où le peuple et quelques libertins vont boire, jouer ou chercher des filles.

Sous le règne de Henri II, les Confrères se sont d'abord livrés à la farce, nous dirions de nos jours à la clownerie; mais avec le temps ils ont repris, malgré le Parlement, les pièces religieuses, dans lesquelles ils intercalent des tirades licencieuses et malpropres à tous les points de vue. De la sorte, ils attirent et maintiennent dans leur salle la société qui prend plaisir à ces propos grossiers. Au moment de la Ligue, l'Hôtel de Bourgogne est bien bas.

Des troupes italiennes appelées par le roi et par Catherine de Médicis y ont donné déjà des représentations de farces d'un genre nouveau, connues sous le nom de *commedia dell' arte* ou *el improviso*, par opposition à l'autre comédie qu'on appelait *commedia sostenuta*.

La comédie improvisée était faite de toutes pièces par les acteurs en scène, sur un canevas préparé et qui leur était remis. Grâce

1. Sauval, *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 679.
2. C'est le terme employé dans les remontrances de 1588.



Un théâtre parisien, d'après la gravure de Jean de Gourmont.

au *bagout* des gens du Midi, ce genre prit beaucoup d'importance[1].

Une première bande de comédiens italiens apparut à la cour en 1571, mais disparut bientôt. On n'en vit séjourner dans la capitale que sous le règne de Henri III, pendant lequel, appelée par ce prince, une troupe célèbre, les *Gelosi*, les Jaloux (de plaire), vint donner au Petit-Bourbon des représentations qui eurent le plus grand succès devant la cour. Ils jouèrent ensuite, dans la même salle, pour le public, et « y eut tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas tretous ensemble autant quand ils prêchoient »[2].

Inquiets d'un tel succès, les prédicateurs, comme les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, s'unirent pour faire disparaître des étrangers aussi heureux, et le Parlement leur défendit toute représentation; ils durent bientôt, malgré toute leur vogue, abandonner Paris. Nous les verrons toutefois reparaître après la Ligue et séjourner en France à intervalles inégaux.

Quoique contraints par le Parlement de cesser leurs représentations, les Italiens n'en ont pas moins détaché le public de l'Hôtel de Bourgogne.

Des comédiens français se sont aussi installés à Cluny, mais le Parlement les en a également chassés.

C'est à ce moment, à la veille de la Ligue, en 1578, que les Confrères de la Passion abandonnent la jouissance de leur théâtre à une troupe de profession.

En cela, Paris était en retard sur la province. Nulle ville plus que Rouen n'avait vu, au moyen âge, se former des confréries ou des corporations adonnées à la représentation des drames religieux ou des pièces comiques et burlesques.

Souvent, en raison de la licence et de l'audace satirique des jeux de scène, le Parlement de Normandie avait fait défense de rien jouer sans son autorisation préalable.

Lorsque, en 1556, une troupe de comédiens de métier loua dans la ville une salle au Port-de-Salut (?), elle l'aménagea autant pour les jeux de scène que pour l'auditoire, et y convoqua les habitants pour la première d'inauguration. La foule accourut en nombre, et la pièce se jouait au milieu des applaudissements, quand tout à coup les sergents

1. Voir Armand Baschet, *les Comédiens italiens à la cour de France*. Paris, 1882, p. 13 et suivantes.

2. *Journal* du sieur de l'Estoile.

du Parlement envahirent la salle, chassèrent le public et arrêtèrent les acteurs, malgré les cris et la résistance énergique de tous. Le théâtre fut fermé. Les acteurs ne se découragèrent pas et demandèrent alors à l'intolérante cour de justice une autorisation. Le Parlement, par arrêt du 25 octobre 1556, autorisa le nouveau théâtre à jouer durant un an; ce qu'il fit du reste avec succès. Mais, l'année écoulée, il fallut faire renouveler l'autorisation. Cette fois, le Parlement, probablement inquiet des réunions des protestants, refusa net, et la troupe novatrice dut cesser son jeu et se retirer[1].

La troupe parisienne succédant aux Confrères en 1578 fut plus heureuse que celle de Rouen, car le Parlement de Paris ne paraît pas lui avoir suscité de difficultés.

Quelle était cette première troupe de l'Hôtel de Bourgogne? Que joua-t-elle? Subsista-t-elle longtemps en ce théâtre? Nous ne le savons pas.

Toujours est-il que ces nouveaux venus avaient encore à Paris une concurrence dans les collèges, dans les Enfants sans Souci et les clercs de la basoche, qui continuaient leurs représentations satiriques ou pédagogiques. A la fin du siècle, le Parlement concédait pour un jour encore aux clercs de la basoche la grande salle du Palais[2]; mais le peu de temps pendant lequel il la laissait à leur disposition ne permettait aucune mise en scène.

Les pièces protestantes, étant donné l'esprit de la capitale, ne pouvaient y être représentées qu'à huis clos; nous savons que quelques-unes cependant furent interprétées en petit comité. Dans les provinces où se recrutaient principalement les réformés, on dut[3] jouer devant un auditoire de coreligionnaires des comédies de controverse religieuse, cérémonies qu'à juste titre on pouvait considérer comme un exercice spirituel se rapprochant des prêches. Mais ces réunions avaient lieu dans des locaux fermés et sans bruit : leur trop grande publicité aurait ému les meneurs catholiques, toujours prêts à l'excitation; et les docu-

1. Gosselin, *Recherches sur les origines et l'histoire du théâtre de Rouen avant Corneille*, Rouen, 1868, p. 4.

2. Témoin la requête qu'ils adressaient en 1582 « pour jouer une tragédie et une comédie dans la grande salle, demandant que le concierge et serviteur dudit Palais accommodât le local en question de ce qu'il seroit requis ». Voir Félibien, *Histoire de Paris*, t. V, pièces et preuves justificatives, p. 13, col. 1.

3. Nous devons ce renseignement à M. Émile Picot, qui l'a connu par un document allemand inédit encore en sa possession.

ments, si nombreux, sur les premiers temps du protestantisme ne nous signalent que deux représentations du théâtre protestant.

A Genève, plusieurs pièces de ce genre parurent au théâtre; mais, à notre grand regret, nous n'avons retrouvé, sur leur mise à la scène, aucun détail. Et cependant il eût été bien intéressant de les mettre en lumière.

Avec le règne de Henri III, nous voyons la fin de ces sortes de spectacles; car la Ligue, en devenant, par la mort de ce roi, maîtresse de Paris, défendit les représentations et fit fermer l'Hôtel de Bourgogne. Il entrait dans la politique des chefs du mouvement de développer les amusements du peuple d'une tout autre façon.

CHAPITRE IV

L'INFLUENCE DE LA LIGUE SUR LE THÉATRE

Soit que le gouvernement de la Ligue supprimât le théâtre et empêchât toute publicité par la déclamation scénique, soit que les habitudes se fussent modifiées et qu'on fût déjà sur le point de connaître la presse, la fin du XVI[e] siècle ne voit plus éclore, sous forme dramatique, les critiques et les controverses si nombreuses du siècle précédent. Libelles et pamphlets volent alors de leurs ailes propres, sans passer par le théâtre; imprimés par milliers, ils se répandent de la main à la main, par voie de colportage. Ainsi paraît le plus célèbre d'entre eux, la *Satire Ménippée*, mise au jour sous forme de livre.

Le théâtre n'abandonne pas cependant les sujets d'actualité; mais les pièces qui en traitent n'ont plus ce caractère de propagande, de polémique ou de controverse qui domine dans les pièces religieuses et politiques du XVI[e] siècle et leur donne le rôle du journal quotidien.

A partir du règne de Henri IV, si l'on retrouve au théâtre quelques exposés critiques, on voit qu'ils n'ont d'autre raison d'être que de contribuer au succès de la pièce. Loin d'être des œuvres de propagande, les pièces d'actualité n'ont alors qu'un seul but, celui d'attirer le monde et de procurer de fortes recettes aux entrepreneurs, aux acteurs et aux auteurs. Si les pièces historiques sont un moment arrêtées après la Ligue, elles reparaissent bien vite sur les planches à la mort de Concini.

Aucun événement durant le XVII[e] siècle n'a peut-être fait couler autant de flots d'encre. On trouve en quantité des brochures et des livres sur le drame peu glorieux qui valut à Vitry le bâton de maréchal.

On ne s'étonnera point que ce fait ait autant servi à défrayer les publicistes et les dramaturges du commencement du XVII[e] siècle, si on le considère à son point de vue essentiel. La France, avec Marie de Médicis et le gouvernement de son favori, était tombée, sans conquête

il est vrai, sous la domination étrangère, et l'horreur de l'oppression se faisait sentir dans toutes les classes : aussi le meurtre de Concini fut-il considéré comme une délivrance, et il faut conclure de l'exubérance de tous les écrivains à fêter la fin de ce gouvernement, que le sentiment de patriotisme existait alors aussi vivace qu'il le fut plus tard, lorsque l'étranger imposa à la France, en 1814 et 1815, un gouvernement de son choix.

En revenant à la Ligue, on constatera une fois de plus que les temps troublés produisent toujours des effets identiques, tels que la misère et la crainte; il s'ensuit qu'à quelque époque qu'ils se placent dans l'histoire, ils présentent les mêmes caractères. D'une part, le travail s'arrête et la plus grande partie de la nation s'abandonne au désœuvrement; d'autre part, la crainte bouleverse les relations et les habitudes de la vie. Des intérieurs, la vie de la cité se transporte dans la rue, qui devient le théâtre des événements politiques ou sociaux. D'abord les spectacles cessent d'avoir lieu dans les locaux qui leur étaient destinés et s'installent sur la place publique, où ils se transforment selon le goût populaire.

Les temps de la Ligue rappellent par plus d'un côté la période de l'occupation de Paris par les Anglais, au commencement du XV[e] siècle. A en croire le *Journal* de l'Estoile, la situation y est aussi triste. Comme l'a fait le duc de Bedford, les chefs du mouvement cherchent à occuper le peuple, qui est sans travail. Ils ne demandent pas ce service au théâtre, parce qu'il pourrait contre-balancer leur influence par des critiques difficiles à empêcher, mais ils inventent une distraction nouvelle et donnent en amusement aux Parisiens le spectacle de processions burlesques, où les moines comme les bourgeois se déguisent en soldats et se sentent fiers de porter des accoutrements militaires.

Ces processions, sortes de mascarades baroques, se renouvellent à chaque instant. Graveurs et peintres nous en ont laissé à profusion des représentations curieuses, mais qui n'ont rien d'artistique[1].

N'est-ce pas ces mêmes spectacles que nous retrouvons avec les bourgeois amis de la Fronde, la garde nationale de 1789 et les héros de Juillet dans la célèbre colonne de Rambouillet et durant la Commune de 1871?

A la mascarade s'ajoutent les réunions et les excitations orales.

1. Voir, entre autres, au musée Carnavalet, un certain nombre de tableaux représentant des mascarades.

Pendant la Ligue, des prédicateurs satisferont par leurs sermons à ce devoir révolutionnaire et seront les précurseurs des orateurs du club des Jacobins ou de celui des Cordeliers.

La guerre est dans toute la France. Il n'y a pas plus de théâtre en province qu'à Paris. Les Espagnols parcourent le pays et le pillent; Ligueurs et Royaux luttent partout. Les troupes de comédiens ne peuvent guère continuer leur métier, à moins qu'elles ne s'enrôlent à la suite de quelque aventurier et ne l'aident au combat, tout en le distrayant pendant les heures de tranquillité.

Le théâtre ne se reconstitue qu'avec la paix. Henri IV va la ramener, remettre tout en ordre et rendre à notre pays son essor et sa prépondérance.

A cet homme d'esprit s'il en fut, la littérature et l'art ne sont pas étrangers : le théâtre se relève sous son influence directe et, durant son règne, il reflète ses goûts et sa tournure d'esprit. Quoique roi de France, le Vert Galant est un Gascon doublé d'un Parisien[1], il aime et il pratique les bons mots, mais il est resté quelque peu le soldat de Coutras et d'Ivry, il ne déteste pas le trait gaulois même fort pimenté, et il adore la farce. Dès son arrivée à Paris, la foire Saint-Germain se crée avec des théâtres de bateleurs; chaque année, tant qu'elle est ouverte, Henri IV y va journellement, s'y livre au jeu et y perd son argent[2]. Il assiste aux pitreries et aux pantomimes que des bateleurs jouent malgré les réclamations des Confrères; il s'y plaît, s'y amuse et rit aux éclats.

Avec la paix, l'Hôtel de Bourgogne s'est aussi rétabli; ses propriétaires n'y jouent plus, ils ont cédé leurs droits à plusieurs bandes qui donnent des spectacles à des jours différents[3]. L'une d'elles est composée d'un nombre de farceurs de mérite dont les noms sont demeurés populaires.

C'est encore là une nouveauté de l'histoire du théâtre. Avant la Ligue, aucun nom d'acteur n'apparaît; après, à quelque moment de l'histoire qu'on se place, les comédiens acquièrent une réputation personnelle qui les fait connaître de tous.

1. « Mon aïeul Henri IV disait : « Si je n'étais Gascon, je voudrais être Parisien. » Discours de réponse du duc d'Aumale à la réception de M. Rousse à l'Académie française.

2. *Essai sur la Foire Saint-Germain*, par Léon Roulland, publié dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. III, 1862, p. 208.

3. Le bail a été publié par M. Eudore Soulié dans *l'Inventaire des titres et papiers de l'Hôtel de Bourgogne*, à la suite des *Recherches sur Molière et sa famille*. Paris, 1863, p. 150.



Une procession au temps de la Ligue.

L'Hôtel de Bourgogne ne ressemble guère à ce que nous appelons aujourd'hui un théâtre; c'est plutôt un bouge de barrière, une tabagie, un lieu de débauche où l'on ne joue pas à jour fixe et où l'on attend les badauds avant de commencer. On leur sert comme prologue quelques boniments semblables à des parades de foire, et les pièces sérieuses, celles que l'histoire de la littérature donne comme le type des productions d'alors, *Pyrame et Thisbé*, *les Bergeries*, *Sophonisbe* et autres, ont peu de représentations, car le public n'est pas à leur hauteur. Les farces et les plus grossières pitreries font seules prime. Il y a peu ou point de police, et ce qui étonne, c'est qu'avec une pareille société et dans de telles conditions le théâtre n'ait jamais été incendié.

Parmi toutes les bouffonneries qu'on y donne, l'Estoile en signale une supérieure aux autres, dont il nous a conservé le résumé. Mieux que tout le reste, elle nous indiquera ce qu'était le théâtre sous Henri IV et quel esprit prévalait à sa cour.

« Le vendredi 26 de ce mois (janvier 1607) fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne une plaisante farce, à laquelle assistèrent le roy, la reine et la plupart des princes, seigneurs et dames de la cour. C'étoit un mari et une femme qui querelloient ensemble : la femme crioit après son mari de ce qu'il ne bougeoit tout le jour de la taverne, et cependant qu'on les exécutoit tous les jours pour la taille qu'il falloit payer au roy, qui prenoit tout ce qu'ils avoient, et qu'aussitôt qu'ils avoient gagné quelque chose c'étoit pour lui et non pas pour eux. « C'est pourquoi, disoit le « mari en se défendant, il en faut faire meilleure chère; car, que « diable nous serviroit tout le bien que nous pourrions amasser, « puisque aussi bien ce ne seroit pas pour nous, mais pour ce beau « roy. Cela fera que j'en boirai encore davantage et du meilleur. J'avois « accoutumé de n'en boire qu'à trois sols; mais par Dieu! j'en boirai « dorénavant à six pour le moins. Monsieur le roy n'en croquea pas « de celui-là. Va m'en quérir tout à cette heure, et marche! — Ah! « malheureux! répliqua cette femme et à belles injures merci Dieu! « vilain, me veux-tu ruiner avec tes enfants? Ah! foi de moi, il n'en « ira pas ainsi. » Sur ces entrefaites voici arriver un conseiller de la cour des aydes, un commissaire et un sergent qui viennent demander la taille à ces pauvres gens, et, à faute de payer, veulent exécuter. La femme commence à crier après; aussi fait le mari qui leur demande qui ils sont. « Nous sommes gens de justice, disent-ils. — Comment! « de justice! dit le mari. Ceux qui sont de justice doivent faire ceci,

« doivent faire cela, et vous faites ceci et cela (décrivant naïvement en « son patois toute la corruption de la justice du temps présent). Je ne « pense pas que vous soyez ce que vous dites. Montrez-moi votre « commission. — Voici un arrêt, » dit le conseiller. Sur ces entrefaites, la femme s'étoit saisie subitement d'un coffret sur lequel elle se tenoit assise; le commissaire, l'ayant avisé, lui fait le commandement de se lever de par le roy et leur en faire l'ouverture. Après plusieurs altercations, la femme ayant été contrainte de se lever, on ouvre ce coffret duquel sortent à l'instant trois diables qui emportent et troussent en masse M. le conseiller, le commissaire et le sergent, chaque diable s'étant chargé du sien. Ce fut la fin de la farce de ces beaux jeux, mais non de ceux qui voulurent jouer après les conseillers des aydes, commissaires et sergents, lesquels se prétendant injuriés, se joignirent ensemble et envoyèrent en prison messieurs les joueurs; mais ils furent mis dehors le jour même par exprès commandement du roy qui les appela *sots*, disant, Sa Majesté, que s'il falloit parler d'intérêt, il en avoit reçu plus qu'eux tous, mais qu'il leur avoit pardonné et pardonneroit de bon cœur, d'autant qu'ils l'avoient fait rire, voire jusqu'aux larmes. Chacun disoit que, de longtemps, on n'avoit vu à Paris farce plus plaisante, mieux jouée ni d'une plus gentille invention, mêmement à l'Hôtel de Bourgogne, où ils sont assez coutumiers de ne jouer chose qui vaille. »

N'est-ce pas là, en effet, un des traits les plus saillants du caractère du vainqueur d'Arques et d'Ivry? Il prend les choses par leur côté plaisant, et met ainsi toujours les rieurs de son parti.

Mais l'état d'esprit de Henri IV, ses manières de soldat, les disputes perpétuelles de ses maîtresses, qui se renouvelaient de jour en jour, firent de la cour un centre fort libre, où ne se trouvaient ni les habitudes de bonne compagnie, ni le respect des mœurs qu'Anne de Bretagne avait voulu introduire à la cour de France. Et cependant, au commencement du XVII[e] siècle, cent ans s'étaient écoulés depuis les premiers efforts de nos reines et de nos rois. Un besoin général de communications intimes se faisait sentir de toutes parts; les esprits, si divisés pendant la guerre civile, semblaient demander des occasions de rapprochement. « L'intérêt social, en un mot, tendait à un développement inconnu[1]. » Aussi, en regard de la cour, l'hôtel de Rambouillet s'ouvrit

1. Rœderer, *Mémoires de l'Academie des sciences morales et politiques*, séance du 2 mai 1834.

aux membres de la noblesse, aux gens du monde poli, aux esprits cultivés de toutes les classes, et offrit à ceux qui le fréquentaient cette sociabilité et cette politesse qui manquaient encore à la scène. Mais comme elles répondent à un besoin de l'opinion publique de jour en jour plus accentué, lorsque Richelieu arrive au pouvoir il n'a garde de ne pas satisfaire aux vœux exprimés de toutes parts, et à lui revient le mérite d'avoir relevé et moralisé le théâtre en France.

D'une part, il crée l'Académie française, c'est-à-dire le salon des illustrations de la France, qui doit conserver au langage sa pureté et



La chambre de l'Hôtel de Bourgogne, d'après la gravure d'Abraham Bosse, vers 1630.

son bon ton. Puis, en s'adonnant au théâtre et en dirigeant la confection des pièces, il les dégage de leur inconvenance et les ramène définitivement au style et aux formes de la bonne compagnie.

Déjà avant lui s'était opérée une révolution littéraire, ou plutôt scénique, qui lui permit de réaliser la sienne d'ordre plutôt moral. Aux tragédies imitées de Sénèque et non destinées au théâtre succèdent les œuvres d'Alexandre Hardy, faites pour la scène. Cet auteur écrit des tragédies ou des *tragi-comédies*, comme on les appelait alors, construites avec une action dramatique et se déroulant sur une intrigue. Contrairement à ce qui se passe au XVI[e] siècle, c'est un fait que l'on met au théâtre

et non plus une théorie qu'on y développe. Si les œuvres de Hardy sont peu connues et ont pour nous peu d'attrait, leur auteur n'en eut pas moins le mérite de créer, au XVIIe siècle, les pièces de théâtre, en rendant son véritable caractère à la scène, qu'on avait voulu transformer en chaire.

Hardy amène, en 1599, à l'Hôtel de Bourgogne, le genre qu'il avait inventé. S'il ne le porta pas à un haut degré d'élévation, il le légua du moins comme un instrument puissant entre les mains de Corneille et de Racine.

En même temps que Hardy donnait à l'Hôtel de Bourgogne des tragédies, les collèges cessaient leurs représentations. L'Université, composée d'une jeunesse remuante que nous avons vue mener le mouvement ascendent des idées et adopter franchement les productions les plus récentes et les plus nouvelles de la littérature, s'affaiblit tout d'un coup. Au milieu du XVIIIe siècle, chacune de ses institutions ne comptera plus que quelques élèves, et ses bâtiments seront des masures en ruine. Dès le règne de Henri IV, la compagnie de Jésus supplante l'Université, et la jeunesse des classes élevées vient chercher l'instruction dans ses écoles. A leur tour, les Jésuites instituent dans leurs collèges des exercices de déclamation théâtrale. Ils créent même une sorte de littérature dramatique à l'usage de leurs élèves, et certaines des représentations qu'ils donneront au XVIIe et au XVIIIe siècle auront un éclatant retentissement, aussi bien à la cour que dans la noblesse.

Les bandes d'acteurs nomades sont, au commencement du siècle, composées de farceurs; mais ceux qui sont à l'Hôtel de Bourgogne sont des farceurs de mérite. Encore quelques années et, de gueux qu'ils étaient, ils deviendront des « bourgeois » constituant une troupe de « gens d'esprit et de talent ». Que Corneille et Racine arrivent, ils trouveront en eux des interprètes dévoués et intelligents, qui ont fait école et ont donné au théâtre français la supériorité incontestable qu'il conserve toujours sur les autres théâtres.

CHAPITRE V

LES PREMIERS THÉATRES PARISIENS

L'Hôtel de Bourgogne est d'abord, au commencement du XVIIe siècle, comme il l'a été durant le XVIe, le seul théâtre public de Paris, auquel viennent s'ajouter ceux des foires Saint-Germain et Saint-Laurent. Mais ces théâtres forains ne sont pas permanents : installés sur des tréteaux mobiles, on les démonte et on les transporte quand cela est nécessaire, et l'on y joue tant que la foire est ouverte, une fois tous les ans.

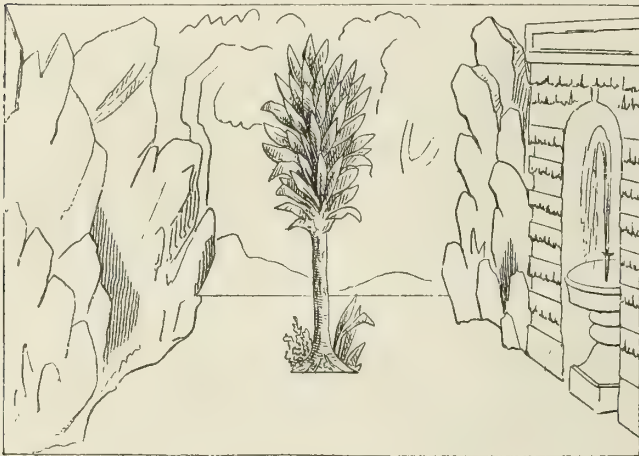
Les troupes, si nombreuses du XVIe siècle, annihilées un moment au temps de la Ligue, ont repris leur existence; il y en a partout, il en vient sans cesse à Paris, on en rencontre continuellement en province. Un nouveau genre de local, que l'on trouve en tous lieux, leur servira d'asile, et, en leur donnant des facilités, augmentera leur nombre; aussi multiplieront-elles leurs représentations et leurs voyages, puisqu'elles sont assurées de trouver un gîte et un théâtre tout prêts, ou peu s'en faut, pour les recevoir.

L'un des amusements les plus répandus était alors le jeu de paume; dans toutes les villes, dans tous les hameaux même, on avait établi des salles d'une disposition déterminée par les exigences du jeu, et dans lesquelles les amateurs se livraient à cet exercice. Ces salles parurent être tout indiquées pour servir à toutes sortes de représentations.

Au milieu du XVIIe siècle, l'Opéra, Molière et la Comédie-Française n'avaient point encore d'autres asiles, et cependant ces locaux ne pouvaient satisfaire à aucun des besoins de l'auditoire et des acteurs, tels que l'optique et l'acoustique[1].

1. Voici, à Paris seulement, d'après M. Rigal (*Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris*), la liste des théâtres qui furent installés dans les jeux de paume. M. Rigal a puisé ces renseignements dans l'*Inventaire des Papiers et Titres de l'Hôtel de Bourgogne*, publié par Eudore Soulié :

Il est difficile de se figurer l'aspect d'un jeu de paume transformé en théâtre, et nulle description, comme nul dessin ou gravure, n'aurait pu nous initier à cette organisation primitive, si l'un des baux conclus par Molière pour l'établissement de sa troupe ne nous avait donné un état des lieux du jeu de paume de la Croix-Noire, au quai Saint-Paul, où il joua durant deux années, au commencement de sa carrière. D'après cet acte, les murs du côté de la salle étaient élevés de quinze pieds et demi seulement et ne servaient pour ainsi dire que de clôture. A une certaine distance au-dessus de ces murs se trouvait une grande toiture supportée par des piliers en bois et par une charpente compliquée, comme on en faisait à cette époque; l'espace entre le toit et les murs était rempli par des nattes qui garantissaient les joueurs du soleil, et par des filets qui empêchaient les balles d'aller se perdre au dehors. Par conséquent, la pluie et le vent n'étaient point interceptés; il n'est pas question de fenêtres ou de châssis vitrés, car il eût fallu les garantir du choc des balles. Quant au froid, c'était aux joueurs à s'en préserver par l'action du jeu. Les textes parlent d'une seule fenêtre de cinq pieds de haut et deux pieds de large, qui se trouvait « dans le mur séparant le jeu de paume d'une propriété voisine ».



Un décor bocager.

A Paris, une des plus anciennes salles de jeu de paume transformée en théâtre et sur laquelle nous ayons des renseignements est celle de la

1621, jeu de paume d'Étienne Robin, rue Bourg-l'Abbé; 1630, jeu de paume de Berthault, rue des Anglais : *Mélite* y est jouée; 1632 ou 1633, une troupe de comédiens s'établit au jeu de paume de la Fontaine, rue Michel-le-Comte; 1634, cette même troupe, qui est celle de Mondory, s'établit au jeu de paume du Marais, rue Vieille-du-Temple.

Nous trouvons aussi dans M. Livet, *Précieux et Précieuses*, Paris, 1859, p. 211, que *la Comédie des Comédiens*, de Scudéry, fut représentée en 1635 dans un jeu de paume.

Enfin la salle du jeu de paume du Petit-Louvre où fut dansé le ballet du *Temps*, dédié au roy, publié chez Martin. Paris, 1633, in-8.

La Galerie du Palais, de Corneille.

rue Vieille-du-Temple. Mondory la loua vers 1634, et immédiatement il y construisit deux galeries de côté, séparées transversalement par des planches ressemblant à des bat-flancs d'écurie, qui formèrent autant de loges pour les gens riches; le public peu fortuné se tenait debout dans toutes les parties de la salle que n'occupait pas la scène.

A Paris, les salles de jeu de paume, comme on le voit, furent quelque peu appropriées aux besoins matériels des acteurs et du public; en province, elles ne le furent guère ou point du tout; un tréteau pour la scène, des bancs et des chaises pour l'auditoire, suffisaient; le tout était apporté pour la représentation et retiré lorsque la tournée était finie. Il y eut dans les foires et les fêtes des farces ou pantomimes jouées sur des planches en plein air; alors la mise en scène était encore plus rudimentaire. L'estrade, toujours ornée d'étoffes tendues, servait de fond, derrière lequel s'habillaient les acteurs[1], et tenait lieu de tout autre accessoire.

L'Hôtel de Bourgogne, que nous avons vu, en 1588, qualifié de *cloaque*, n'est guère en meilleur état sous Henri IV et sous Louis XIII. En 1631, les comédiens royaux, qui en sont locataires, adressent une requête à Louis XIII, pour lui demander la concession de la salle, s'engageant, dans le cas où il serait fait droit à leur demande, de la rebâtir « à la façon italienne, avec plus d'élégance et de commodité, et en prenant toutes les mesures nécessaires pour que les honnêtes gens puissent y venir sans s'y trouver en trop mauvaise compagnie ».

Quelque misérable qu'il soit, l'Hôtel de Bourgogne héberge des comédiens de toute provenance et de tout genre, les uns pour quelques représentations, les autres pour un laps de temps plus long; des troupes espagnoles et italiennes alternent leurs représentations avec celles de la troupe dite *royale* dès 1611, avec celle du « prince d'Orange » et avec beaucoup d'autres dont les noms, probablement moins pompeux, ne nous ont pas été conservés.

Au XVI[e] siècle, les murailles du fond et des côtés de la scène étaient tendues d'étoffes flottantes, laissant entre elles et le mur un espace nécessaire aux coulisses. Sous le règne de Henri IV, on remplace à l'Hôtel de Bourgogne les tentures des deux côtés de la scène par deux montants fixes et rigides établis sur châssis[2]. Un peu plus tard, vers 1610, au

1. Voir la gravure de la foire de Guybraie. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes.

2. Voir les gravures des acteurs de l'Hôtel de Bourgogne, recueil Destailleur. Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale.

lieu de tentures sans rapport avec le spectacle, le public était en présence de toiles peintes et tendues sur charpentes figurant un milieu destiné à donner plus de vraisemblance au coup d'œil; ce milieu, par suite de la nature des pièces ou de la nécessité, ne fut d'abord guère approprié. En 1610, deux ou trois décors : le fameux palais à volonté, la place publique et un paysage, suffisaient à toutes les pièces. Le palais servait aux tragédies, le salon aux farces, et le décor bocager ou champêtre aux idylles, et naturellement aux pièces « bocagères ». Le décor représentant le palais à volonté ou le salon fut d'abord presque nu, avec une ou deux lucarnes, par lesquelles les acteurs, passant la tête, lançaient quelques lazzis, comme on peut le voir dans l'en-tête des *Chansons de Gautier Garguille*[1]. Les troupes de province, jusqu'au commencement du siècle suivant, s'en tinrent à la même simplicité.

En 1634, le luxe augmente à la scène, et la chambre de l'Hôtel de Bourgogne, représentée à cette date dans la gravure d'Abraham Bosse, est plus soignée que celle de 1620. Elle est ornée de pilastres, de corniches, de moulures avec arabesques et rosaces. C'est, en petit, la reproduction des scènes italiennes. Aussi, conformément à la scène antique, le décor italien de l'Hôtel de Bourgogne a-t-il trois portes : une dans le fond et deux sur les côtés, sans parler des lucarnes.

La porte du fond est au milieu du panneau central, tandis que les châssis des deux côtés se rabattent à angle droit et viennent former un cadre à la scène sur tout l'espace qu'occupent les coulisses de chaque côté. Cette disposition n'est pas nouvelle. Elle existait déjà dans la salle du Petit-Bourbon, lors de la représentation du ballet de *la Délivrance de Renaud*, en 1617. Mais ici c'est sur le cadre, ou plutôt sur cette continuation du décor en revers, que les portes de côté donnent accès de la scène aux coulisses, dans le sens de leur profondeur. Devant ce retour du décor, jusqu'aux murs de la salle, est une balustrade qui sépare la scène du parterre. Cette chambre sert à toutes les farces; on l'emploie même pour les tragédies de Rotrou et pour la *Mélite* de Corneille.

A côté du décor de la chambre est celui de la place publique. Nous le connaissons par une gravure de Van Lochum, datée de 1635 et placée en tête de quelques exemplaires de *la Comédie des comédiens*, de Scudéry[2].

1. Les *Chansons de Gautier Garguille*, suivant la copie imprimée à Paris en 1631. Londres, 1658.

2. Scudéry, *la Comédie des comédiens*, Paris, 1635, in-8. Voir Ch. Livet, *Précieux et Précieuses*, Paris, 1859, p. 218.

Tout y est figuré avec une perspective fuyante et une symétrie rigoureuse; on dirait un jouet d'enfant. La toile de fond représente, de face, une rue bordée de maisons; de chaque côté, deux châssis obliques nous montrent chacun une maison identique, formant deux rues verticales par rapport à celle du fond. Ces deux rues, obtenues par les châssis, laissent un espace libre pour l'entrée et la sortie des acteurs. Ce système de dégagement de la scène, inventé en Italie cinquante ans auparavant, figure pour la première fois en France sur une estampe de 1635. Son introduction ne doit donc pas être beaucoup plus ancienne sur la scène française, où elle marque le dernier progrès de la plantation du décor et de la disposition des peintures, avant la représentation de *Mirame* et du *Cid*.

En 1635, il n'y avait point de luminaires; les représentations avaient lieu en plein jour, puisque l'ordonnance du 20 septembre 1577 autorisait, par exception, le dimanche, l'ouverture du théâtre après l'heure du service divin, c'est-à-dire après les vêpres[1], à trois heures de l'après-midi. Les ordonnances de police du commencement du XVII[e] siècle fixaient à quatre heures et demie la fin du spectacle pendant l'hiver; les mêmes ordonnances prescrivaient l'éclairage des corridors et des endroits sombres.

Le prix des places était fort minime. Un arrêt du Parlement, condamnant une troupe de bateleurs en 1571, les accuse d'avoir commis une exaction contre le pauvre peuple en demandant 3, 4, 5 et 6 sous, « somme excessive et non accoutumée d'être levée en tel cas »[2]. On pouvait donc, pour quelques deniers, assister au spectacle.

On inaugura un rideau à l'Hôtel de Bourgogne en 1630, quand déjà il était d'usage en Italie. Alors, au lieu d'être d'une seule pièce et de descendre des combles, de l'ouverture de la scène jusqu'à la rampe, il était fait de deux parties coupées verticalement et glissait horizontalement, les deux moitiés venant, des deux côtés opposés de la scène, se croiser au milieu[3].

Il y a toujours une communication entre la scène et la salle, car il est probable que la scène ne servait souvent que de fond de théâtre, tandis que l'action se déroulait dans la salle même, au milieu de l'auditoire, maintenu par des gardes ou par une barrière. Les textes nous font défaut sur ce point. Mais deux gravures, représentant des ballets joués

1. Félibien, *Histoire de Paris*, t. V (pièces et preuves justificatives), p. 5.
2. Voir Delamare, *Dictionnaire de police*, 1729, p. 833.
3. Voir le rideau de l'en-tête de *Mirame*.

au Petit-Bourbon, sont les preuves de cette disposition, au moins pour les représentations royales[1]. On pourrait peut-être nous dire que ces ballets demandaient un plus grand luxe de mise en scène que celui des théâtres ordinaires des pauvres comédiens du XVII[e] siècle, qui n'auraient su que faire d'un espace si considérable. Toujours est-il que, jusqu'en 1620, toutes les scènes de théâtres permanents ont de larges escaliers de communication avec le parterre.

Pour compléter ces renseignements sur la mise en scène au début du XVII[e] siècle, nous terminerons par l'anecdote suivante, que rapporte Tallemant :

Au commencement du règne de Louis XIII, en 1620, Boisrobert, étant chanoine à Rouen, avait organisé, avec quelques amis, la représentation d'une pièce intitulée : *Odieux et Sanglant Meurtre commis par le maudit Caïn, à l'encontre de son frère Abel*, par Thomas Lecocq[2]. Les rôles étaient distribués, le public devait assister à la comédie, quand un personnage influent réclama un rôle. Pour le satisfaire, on habilla ce nouveau venu de rouge, on le plaça sur un escabeau à roulettes et on lui fit figurer « le sang d'Abel »; de temps en temps, dans les passages émotionnants, il traversait la scène avec rapidité en criant : « Vengeance! vengeance![3] » Si le fait est vrai, il prouve que les spectateurs et les interprètes s'inquiétaient encore bien peu de la vraisemblance. Ils avaient raison; on va au théâtre pour y être intéressé ou amusé, peu importent les moyens.

Voltaire a dit : « Tous les genres sont permis, hors le genre ennuyeux. » C'est ainsi que pense le public, le vrai juge au théâtre.

1. Voir le ballet de *la Délivrance de Renaud*. Chez Pierre Ballard, Paris, 1617.

2. Paris, Nicolas Bonfon, 1580, in-8.

3. Ludovic Celler, *les Décors, les Costumes et la Mise en scène au* XVII[e] *siècle*, Paris, 1869, p. 15, d'après Tallemant des Réaux, *Historiettes*, édit. Paulin Pâris, 1854-61 ; t. II, p. 142.

CHAPITRE VI

LE COSTUME ET LES ACTEURS

Ainsi que nous venons de le voir, on n'avait aucune idée de la vraisemblance dans la mise en scène. Il en était de même dans le costume.

On conservait, au XVIe siècle et au commencement du XVIIe, les habitudes du moyen âge en matière d'habillement; dans les collèges et sur les scènes publiques, on portait les habits de tous les jours. Comme les comédiens étaient de pauvres diables, ils louaient leurs costumes au fripier et paraissaient en public avec des vêtements sordides[1].

A l'Hôtel de Bourgogne, les acteurs sont surtout, au moins sous Henri IV, des farceurs qui, leur vie durant, adoptent, pour toutes les comédies ou farces, un même costume, tenant toujours des rôles de même type. Ainsi, « le nommé Grosguillaume, qui étoit si gros, dit Tallemant, qu'il ne paroissoit que garrotté de deux ceintures, l'une liée au-dessous du nombril, et l'autre près des tetons, se couvroit le visage de farine; il avoit en outre un bonnet de coton et portoit son vêtement fort décolleté autour du cou ». C'était un comique plein d'esprit, paraît-il, dont les bons mots et les charges amusaient follement Henri IV, qui souvent le faisait jouer devant lui.

Agnan, le plus ancien acteur que nous connaissions, celui qui avait joué chez les Confrères de la Passion en 1578, se couvrait aussi la figure de farine. C'était alors une exception, car les acteurs jouaient presque tous sous le masque.

Gauthier Garguille, par exemple, ne jouait qu'avec un masque à barbe et une calotte noire sur la tête. Il représentait un vieillard[2]. Il disait le prologue et chantait la chanson à la fin du spectacle. Car chaque pièce était précédée d'un boniment destiné à expliquer la représentation et à

1. Voir Scarron, *le Roman comique.*

2. Tallemant, déjà cité, t. VII, p. 181.

attirer le public, de même qu'à la fin on amusait les spectateurs par quelques couplets comiques, qui tenaient lieu de la farce du XVI[e] siècle.

Le soin de faire ce discours d'ouverture incomba, à l'Hôtel de Bourgogne, à Gautier Garguille durant toute sa vie; il n'y manqua jamais, et même il acquit dans ce genre d'éloquence une réputation telle, que beaucoup de spectateurs ne venaient qu'à la fin du spectacle pour entendre la chanson de cet acteur, encore célèbre de nos jours.

Les malheureux comédiens de province, qui traînaient leurs guêtres de ville en ville, n'étaient pour la plupart que des pitres de foire, dont le talent principal était de faire rire la populace, ce qu'ils obtenaient facilement par leur habileté à s'enfariner la figure à certains moments, comme le raconte Pierre Leloyer[1] :

.... Il savait
Ores sa face enfariner
Et puis quelque farce tonner,
Ores sous aucune farine
Monstrer une troigne badine.

Sous Louis XIII, l'Hôtel de Bourgogne semble abandonner la farce pour se consacrer aux pièces littéraires, principalement à celles inspirées de l'Histoire et de la Fable. Comme la recherche et le soin ne font pas partie du programme, c'est par quelques vêtements de fantaisie à l'antique, tels qu'ils sont représentés dans les peintures du musée de Fontainebleau, que l'on figurait Alexandre ou César. Le même costume, cheveux tombants, cuirasse collant au corps, avec tonnelets, brodequins et casque à panache, sert à tous les rôles historiques, depuis David et Salomon jusqu'à Charles V.

Nous verrons que, sous Louis XIV, ces pièces de l'Histoire et de la Fable sont jouées en perruque et pourpoint. Mais, sous Louis XIII, l'exactitude du costume n'allait pas plus loin que de mettre des turbans aux Turcs.

Alors les comédiens de Paris ou des provinces n'étaient guère considérés. Tallemant les appelle presque tous *filous*. C'étaient, à coup sûr, des gens peu scrupuleux, et les pièces qu'ils jouaient n'étaient qu'un tissu d'ordures qu'aucune femme de la société ne pouvait entendre. Le chef de la troupe était souvent le concierge du théâtre et faisait la recette à la porte; il n'y avait que peu ou point d'affiches pour annoncer le spectacle : un boniment accompagné de tambour et de flûte en tenait

1. *Néphélococugie*, 1579.

lieu. L'un des comédiens royaux, Valleran, allait ainsi appeler le monde jusqu'au carrefour Saint-Eustache, parcourant les rues, accompagné d'un tambour et d'un arlequin[1].

Un des attraits les plus séduisants du théâtre moderne consiste dans la présence de la femme sur le théâtre; cet attrait faisait encore défaut dans les représentations au commencement du XVIIe siècle.


Costume de Jodelet dans *le Menteur*.

La femme n'apparut d'une façon constante sur un théâtre régulier que dans la seconde moitié du XVIIe siècle. On ne connaît guère au XVIe siècle que l'existence d'une seule comédienne de profession, suivant une troupe qui parcourait la province. M. Boyer, archiviste du Cher, l'a signalée en publiant l'acte d'engagement de cette femme, document qu'il a découvert récemment[2]. Par cet acte daté de 1545 et passé par-devant notaire, la femme Marie Fairet, mariée au sieur Fairet, bastelleur de son état, s'engage à suivre l'Espéronnière,

1. E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français*, Paris, 1890, p. 139.

2. *Mémoires de la Société historique du Cher*, 4e série. 4e vol., 1888, p. 287. Nous félicitons M. Boyer de la découverte de cette pièce si curieuse pour l'histoire du théâtre.

impresario qui organise des tournées; elle doit, pendant un an, jouer « des anticailles de Rome ou austres hystoires, farces ou soubresaults en présence du public, partout où l'Espéronnière le voudra ». Marie Fairet s'engage à s'acquitter de sa promesse « de telle fasson que chacun qui y assistera y prendra joieuseté ». En échange, l'Espéronnière promet de « nourir, alymenter et hospitalyser » son actrice; elle recevra douze livres pour ce service; si on lui fait des cadeaux à la suite des représentations organisées par l'Espéronnière, elle devra les partager avec Gaillarde, femme de ce dernier. Si, au contraire, ce sont des représentations privées données chez et pour des particuliers, Marie Fairet gardera pour elle tout ce qu'on lui donnera en cette occasion. Si ce marché n'était point approuvé de son mari, il serait de plein droit annulé. Il résulte de ce contrat qu'en 1545 il y avait déjà des troupes de comédiens comprenant une ou plusieurs comédiennes jouant la tragédie classique et la farce. Il ne faut pas induire de là que dès 1545 les femmes jouaient ordinairement sur la scène; le fait précité nous paraît exceptionnel, et c'est pour cette raison que nous nous y sommes ainsi étendu.

Ce ne fut que sous Louis XIV que les femmes jouèrent définitivement tous les rôles de leur sexe sur les théâtres de tragédie et de comédie. Nous verrons qu'à l'Opéra le corps de ballet ne fut composé de danseuses qu'en 1682.

Au commencement du XVIIe siècle, le théâtre de la foire Saint-Germain et l'Hôtel de Bourgogne exhibent quelques actrices. Mais les femmes ne jouent guère que des rôles de souveraines. Ceux de soubrette, de nourrice et de vieille femme, si fréquents dans les pièces de la moitié du XVIIe siècle, étaient tous tenus par des hommes. Pour la première fois, dans *la Galerie du Palais*, de Corneille, une femme joua un rôle de suivante. Le théâtre de Shakespeare, de son vivant, n'eut jamais en Angleterre un seul interprète du sexe féminin.

Le schisme avait produit parmi le peuple anglais le même puritanisme que la Réforme chez ses docteurs à Genève; car, en 1629, une troupe française entreprit une tournée à Londres et crut obtenir un succès considérable en jouant quelques pièces où figuraient des actrices. Mais les puritains anglais se révoltèrent contre une pareille indécence et déclarèrent « que ces réjouissances dramatiques devaient être maudites par les rigoristes comme étant une frivole imposture et une coupable parade ». Aussi les actrices françaises furent-elles sifflées et grossièrement

insultées, et leur début sur la scène condamné comme un manquement irréparable aux convenances[1].

On voit que l'hypocrisie anglaise n'est pas chose nouvelle; le même peuple, qui acclamait comme chef de sa religion le roi Henri VIII et qui proclamait *sainte* la reine Élisabeth, trouvait impudique et immorale l'apparition de deux actrices sur une scène de théâtre populaire[2].

Il est vrai, toutefois, à en croire Tallemant, que les rares femmes de théâtre n'étaient pas des modèles de vertu : « Elles vivoient dans la plus grande licence; c'étoient des femmes communes aux comédiens de leur troupe et même de celles dont elles n'étoient pas. »

Quelque rares que soient les renseignements sur le théâtre avant Richelieu, ils nous permettent de juger combien la mise en scène était encore rudimentaire en France.

Depuis le moyen âge, le théâtre, sortant sans cesse de sa voie naturelle, avait eu les rôles les plus différents : tantôt transformé en tribune ou en chaire religieuse ou profane, en pamphlets, en tableaux vivants, en tréteaux de bateleurs, il avait évolué au point de vue moral, passant du réalisme à un idéal abstrait.

Au commencement du XVIIe siècle, Alexandre Hardy avait ramené à la scène l'action dramatique, mais avec des pièces procédant à la fois de la tragédie et de la comédie et qui de ce fait s'appelaient des tragi-comédies. Avec *le Cid*, la distinction se fait entre les deux genres, et la tragédie proprement dite est créée. Mais l'opéra ne l'est pas encore; et pour en rechercher les origines, pour voir quels essais divers ont abouti à sa constitution, il nous faudra remonter en arrière tant en France qu'à l'étranger et principalement en Italie, pays qui baptisa le drame lyrique ou musical du nom d'opéra.

1. Ferdinand Lotheissen, *Geschichte der Französischen Literatur*, Vienne, 1877-84, t. II, p. 379.

2. Voir Malone, *Historical account of the rise and progress of the English Stage and of the economy and usages of the ancient theatres in England*, 1800, p. 119.

CHAPITRE VII

MIRAME ET LA PREMIÈRE SALLE DE SPECTACLE EN FRANCE

A peine Richelieu fut-il reconnu maître incontesté en France, qu'il voulut régner au théâtre comme ailleurs. Dès 1630 il transforme en salle de spectacle une pièce de son palais et il y donne des représentations. Puis, en créant l'Académie française, il protège les auteurs, particulièrement les poètes, il les réunit chez lui, et leur donne des canevas de pièces de théâtre qu'il leur fait composer. Ainsi fut jouée, en 1635, devant Gaston d'Orléans, au Palais-Cardinal, *la Comédie des Tuileries*, à laquelle Corneille avait travaillé. Son premier soin, en s'occupant du théâtre, est d'en bannir toute inconvenance; par ce fait, il y apporte une vraisemblance nouvelle et un agrément incomparable : d'une part, en permettant aux femmes de paraître sur la scène pour y remplir les rôles qui leur appartiennent, et d'autre part en les laissant libres de venir orner de leur présence l'assemblée des spectateurs. Car jusqu'alors la grossièreté excluait toute honnête femme de la scène ou de l'auditoire.

Au bout de peu de temps, Richelieu ne se contente plus de la salle primitive qu'il avait dans son palais, ni des tragédies qu'il y faisait représenter. Le succès du *Cid* ne lui laisse pas de repos, et lui aussi il veut, sinon surpasser, du moins égaler Corneille. Il aspire à devenir auteur, et son but est de créer un théâtre modèle. Sans perdre de temps, il se met à l'œuvre, et il fait, en collaboration avec quelques académiciens, une pièce à laquelle il donne le nom de *Mirame*.

A en croire Pellisson[1], « une partie des pensées et des sujets étoit de lui; quant aux décors et aux machines, il en fut seul l'inventeur, et

1. Pellisson, *Histoire de l'Académie française*, Paris, 1729, t. I, p. 90.

elles ne lui coûtèrent pas moins de deux cent mille à trois cent mille écus ». Le succès de *Mirame* fut loin d'égaler celui du *Cid.*

Mais laissons là la pièce et son succès relatif et venons de suite aux détails de la mise en scène.

Richelieu avait entendu parler des progrès de la machinerie italienne, de la disposition nouvelle des scènes et surtout des théâtres de Vicence et de Parme. Il voulut faire mieux. Malheureusement, l'exiguïté de l'espace qu'il pouvait consacrer à l'édification de son théâtre s'opposait au développement des constructions. Il fit exécuter par plusieurs architectes des projets de plans et d'élévation. Mais aucun ne fut adopté, « pour être trop enjoué ». Richelieu s'en tint à celui de son architecte ordinaire, Mercier, parce qu'il était à la fois « plus solide, plus commode et plus majestueux[1] ».

La salle, telle qu'elle fut construite, « étoit un carré long; la scène étoit élevée à l'un des bouts et le reste occupé par vingt-sept degrés de pierre qui montent insensiblement et qui sont terminés par une espèce de portique en trois grandes arcades; deux balcons dorés, posés l'un sur l'autre de chaque côté, commençant aux portiques, viennent finir assez près du théâtre ». Ce sont les suites de loges. « Le tout est couronné d'un plafond dû au pinceau de Lemaire, peintre en architecture, à qui le cardinal avoit déjà donné à décorer le château de Rueil. Ce plafond représente une longue ordonnance de colonnes corinthiennes qui soutiennent une voûte enrichie de *rozons* et peinte avec assez d'effet pour rehausser de beaucoup le couvert de la salle et lui faire paroître une élévation qui lui manquoit. Sur les degrés qui remplissent tout le parterre, il n'y a ni vomitorium, ni balustres, ni toutes ces entrées et sorties si commodément distribuées dans les théâtres des Grecs et des Romains. » Elles eussent occupé trop de place. « Les degrés ne sont pas arrondis en circonférence; ils règnent, en droite ligne, sur la largeur entière de ce parallélogramme; ils ont moins de hauteur et de largeur que ceux des anciens. Au lieu d'avoir 50 centimètres de haut sur 1 mètre de large, chacun n'a que 16 centimètres de haut sur 70 de large. Ils sont cependant plus commodes que ceux des anciens, par le fait qu'on y monte et qu'on en descend plus facilement. Dans un même espace, on peut y asseoir trois fois plus de monde; les spectateurs n'y sont point assis à même la pierre, car un même degré ne

1. Sauval, *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 161.

servoit point de siège et de marchepied à deux files d'auditeurs, qui s'y seroient entre-crottés. » Mercier, plus ingénieux, pour pourvoir à cette incommodité, s'y était pris assez joliment. Et l'on doit dire que c'est là une invention des plus intéressantes. « Sur chacun des degrés, il a fait construire une longue suite de formes de bois (c'est-à-dire des banquettes) qui, ne couvrant que les deux tiers de la largeur des gradins, laisse une place aux spectateurs pour y mettre leurs pieds[1]. »

Telle est la première idée des amphithéâtres des salles modernes ou des fauteuils de balcon. En Italie, les amphithéâtres, comme vient de le dire Sauval, n'avaient point de sièges et étaient en demi-cercle.

La scène n'occupait pas toute la largeur de la salle; elle était en forme de portique ou de grand arc surbaissé, supporté de chaque côté par deux pieds-droits en maçonnerie ornés extérieurement de pilastres ioniens, et à l'intérieur, de chaque côté, de deux niches contenant des statues allégoriques; et l'entablement de son cintre, fort aplati, avait, au milieu, un motif d'architecture avec les armoiries du cardinal de Richelieu.

Lorsque le cardinal invite le roi, les places réservées sont dans les loges les plus rapprochées de la scène. C'est à cette place que le roi, la reine et le cardinal assistèrent à la première représentation de *Mirame*.

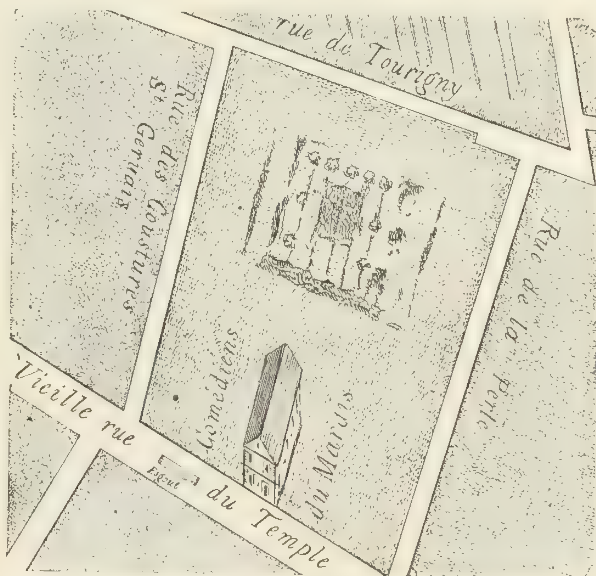
La salle du Palais-Royal était la première de forme rectangulaire, arrondie dans le fond, qu'on eût construite en France; elle constituait une nouveauté, puisque, en Italie, les théâtres étaient alors en demi-cercle, comme celui de Parme, dont les ruines subsistent encore, et que les autres salles européennes n'étaient que des locaux quelconques transformés selon les circonstances. Que le théâtre du Palais-Royal s'arrondisse sur les côtés, et la forme des salles actuelles sera définitivement trouvée.

La représentation de *Mirame* ne fut pas seulement le signal de modifications architecturales, elle donna aussi le point de départ de progrès importants dans la décoration.

Successivement les Mystères parisiens se sont joués sur un échafaud à trois étages, sans décor aucun, dans une salle à piliers, qui n'avait du théâtre que le nom. Au XVI[e] siècle, des rideaux ou tapisseries flottantes encadrent la scène, qui se simplifie et est à un seul étage. Au commen-

1. Sauval, *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 161.

cement du règne de Louis XIII, des toiles peintes et tendues sur châssis fixes inaugurent le décor tel que nous le comprenons. On fait encore un pas sensible en donnant une disposition oblique aux châssis, des deux côtés de la scène. En effet, au lieu d'être parallèles au mur, les châssis se décomposent en plusieurs parties qui, placées en biais, se présentent presque de face aux spectateurs de droite et de gauche et, tout en cachant les murs du fond, laissent un espace libre pour l'entrée ou la sortie des acteurs. Cette dernière innovation devient le principe absolu de la décoration du grand siècle, et à la représentation de *Mirame* au Palais-Cardinal on la voit pour la première fois appliquée avec luxe et succès.



Le théâtre du Marais où furent jouées
les premières pièces de Corneille.

Mirame n'avait qu'un seul décor, un parterre bordé d'une colonnade ornée de statues et couronnée de vases, avec des massifs ayant pour fond une balustrade et à l'horizon la mer[1]. Les châssis obliques formaient la colonnade avec les massifs, les toiles du fond, la balustrade et la mer. L'harmonie du décor était bien entendue, mais la disposition générale était monotone à force de régularité. Toute la colonnade, peinte en perspective fuyante, faisait des lignes symétriques partant des côtés et aboutissant au centre de la toile de fond, comme les lignes d'une épure géométrique. Cette monotonie par trop conventionnelle enlevait toute illusion de milieu réel.

L'aspect du décor changeait suivant des jeux de lumière, qui tantôt représentaient la nuit avec la lune et tantôt le jour avec le soleil levant. Le rideau de la scène ne se levait point de haut en bas, mais glissait latéralement en deux parties qui venaient se rejoindre au centre. La pein-

1. Voir le décor de *Mirame*, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, collection de l'Histoire de France, 1641.

ture du rideau et du décor était due à Georges Buffequin[1], le décorateur ordinaire du cardinal de Richelieu.

Ainsi que nous le montrent les gravures, la scène où se joue *Mirame* n'est point encore éclairée; la représentation devait avoir lieu en plein jour[2]. La scène communique avec le parterre par six degrés. Les costumes sont à peu près ceux de 1640, avec quelque chose d'incertain et de fictif comme le décor. Les machines jouent un grand rôle; l'abbé de Marolles prétendait même qu'elles furent cause de l'insuccès de la pièce.

Ces machines consistaient principalement, comme de tout temps, dans des appareils qui transportaient des combles au plancher de la scène et de la scène aux combles les personnages principaux, soit sur des chars, soit sur des nuages, soit de toute autre façon.

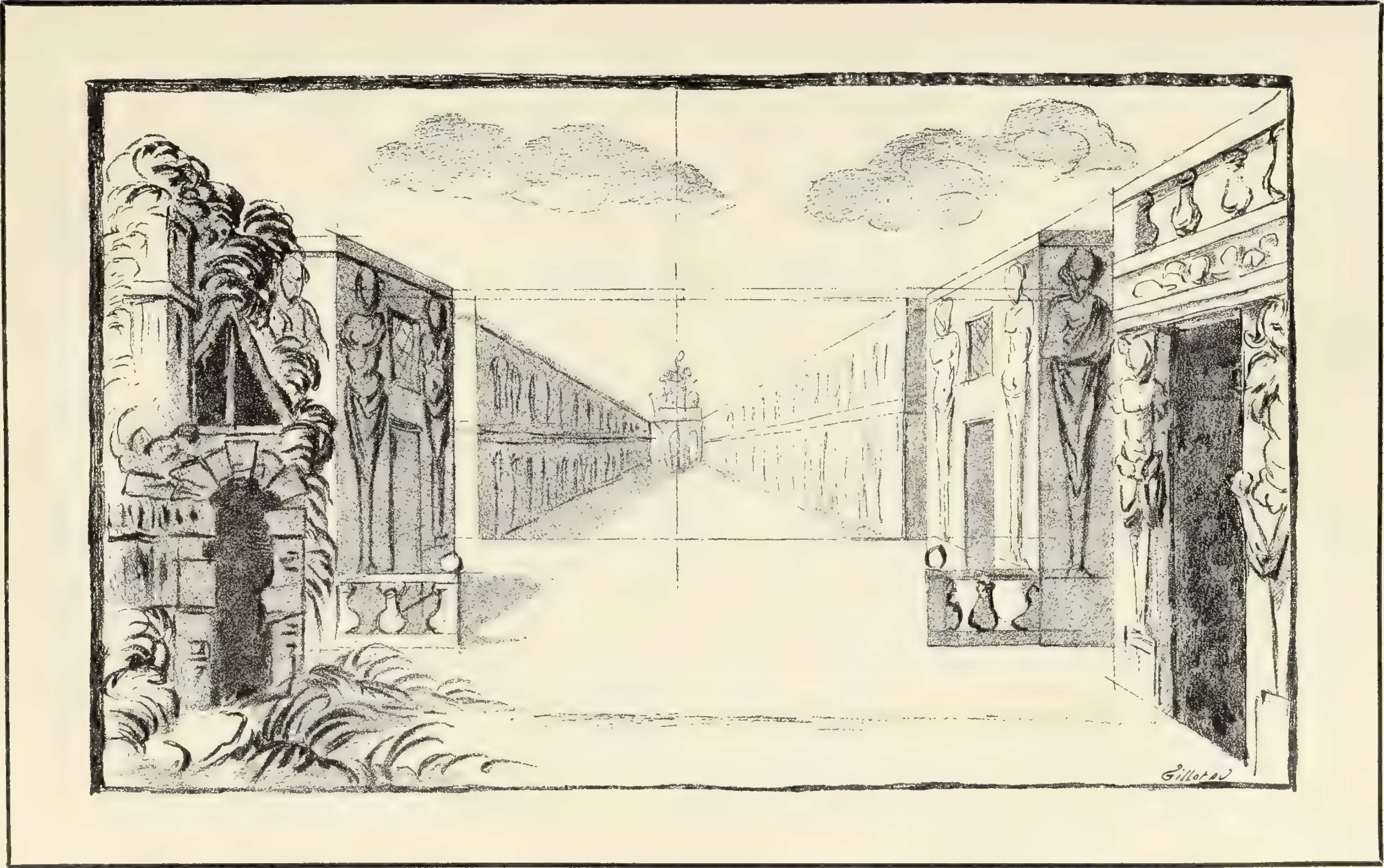
On n'avait point encore inventé le moyen de figurer un plafond sur la scène, ce qui rendait ces ascensions et ces descentes possibles; on se contentait, pour cacher aux yeux des spectateurs les combles où se trouvaient les treuils et les poulies, de tendre des bandes de toile bleue qui simulaient le ciel. Ainsi, dans la gravure d'Abraham Bosse représentant l'Hôtel de Bourgogne en 1635, on voit que l'artiste, pour n'être pas complice de cette invraisemblance, a caché le haut du décor par un encadrement. Trente ans plus tard, dans *Andromède*, on assiste à la descente d'un char venant du ciel sur la scène, qui représente une chambre fermée. Comment admettre cette apparition si la scène avait été couverte d'un plafond?

Ces machines n'étaient d'ailleurs pas nouvelles : on les avait déjà vues dans les Mystères.

L'attrait de la représentation consistait surtout dans le décor, le plus remarquable que l'on eût vu jusque-là en France sur un théâtre régulier. Mais Buffequin était encore loin des artifices et de l'habileté de nos décorateurs modernes, qui varient à l'envi les sites et font disparaître par leurs savantes dispositions la monotonie d'aspect que toute scène tient de son mode de construction. Ces décors si réguliers, sem-

1. Georges Buffequin, peintre et artificier, ingénieur du roi, décédé au Palais-Cardinal le 17 février 1641. Siret, *Dictionnaire des peintres*. Voir aussi Ludovic Celler, *les Décors*, *les Costumes*, etc., ouvrage déjà cité, p. 72. E. Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français*, Paris, 1890, p. 180 et 182. Enfin, dans les *Documents pour servir à l'histoire de l'Hôtel-Dieu* de Bièle, t. IV, p. 292, se trouve une quittance de trois cents livres donnée par Georges Buffequin au cardinal de Richelieu, pour la décoration du théâtre de l'hôtel Richelieu, le 21 décembre 1625.

2. Eugène Despois, *le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1874, in-12, p. 144.



Le décor de *Cornélie* (extrait du Recueil du machiniste Mahelot).

blables à des effets de charmille allant toujours se rétrécissant sur un point unique de perspective, étaient importés d'Italie; ils subsistèrent jusqu'à l'arrivée de Servandoni. Leur introduction réalisait pour notre théâtre un progrès notable sur les décors grossiers, à perspective enfantine, encore en usage à l'Hôtel de Bourgogne à cette époque.

Les décors à perspective régulière et perfectionnée que *Mirame* avait inaugurés furent appliqués à toutes les pièces montées avec luxe à la fin du règne de Louis XIII et sous Louis XIV, telles que *Psyché*, *la Toison d'or*, *Andromède*, *Circé*, c'est-à-dire aux pièces dites « à machines », comme aux représentations de la cour. Le théâtre français proprement dit, celui qui se jouait à l'Hôtel de Bourgogne, ne profitera que bien plus tard de ces essais de mise en scène.

L'apparition de *Mirame* et celle du *Cid* marquent pour le théâtre une ère nouvelle et un état de conditions générales qui se prolonge jusqu'à la fin de la Fronde, c'est-à-dire jusqu'à l'arrivée de Louis XIV au pouvoir. Alors Corneille règne en maître dans la tragédie, et à la cour les ballets royaux se continuent sans marquer de progrès, ni même de changements, si on les compare avec ce qu'ils étaient sous Henri IV. La comédie italienne subsiste. Quant à la farce grossière du commencement du règne de Louis XIII, elle se modifie peu à peu, se régularise et se confond avec le prologue, ou se joue à la fin de la représentation, et par l'usage elle devient, au siècle de Louis XIV, la petite pièce par laquelle on termine le spectacle, à l'inverse de ce que l'on fait aujourd'hui, puisqu'on la donne en commençant sous le nom de « lever de rideau ».

Le premier résultat de la création de la tragédie fut de former des tragédiens, genre d'acteurs qui n'existait point auparavant. A l'Hôtel de Bourgogne, Bellerose, le premier des comédiens royaux, créa cette école dramatique qui valut au Théâtre-Français l'incomparable renommée qu'il a conservée dans le jeu de la tragédie. Mondory, le fondateur du théâtre du Marais, est aussi un acteur tragique, mais qui apporte une sorte de sentiment tout particulier à son dire. La tenue de ces deux acteurs à la scène comme leur mérite furent pour beaucoup dans la révolution morale qui s'opéra alors au théâtre.

Le succès de *Mélite*, représentée en 1629, amena la création d'un second théâtre permanent à Paris[1].

1. Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*. Paris, 1859, in-16.

Depuis longtemps, des troupes diverses, dont on n'a pu encore démêler ni l'histoire ni la composition, s'implantaient irrégulièrement dans la capitale et disparaissaient ensuite. Presque toujours aussi des troupes différentes jouaient alternativement à l'Hôtel de Bourgogne aux jours où les comédiens royaux faisaient relâche. Vers 1625, une de ces troupes, dirigée d'abord par Lenoir, ensuite par Mondory, prit, grâce surtout à ce dernier, plus d'importance et de valeur que celles de leurs concurrents. Corneille dut sans doute lui confier l'interprétation de sa première tragédie. Fière du succès qu'elle y remporta, elle s'installa peu après, le 1[er] janvier 1634, rue Vieille-du-Temple, dans un local qu'on agença pour la circonstance à peu près dans le genre et dans le goût de l'Hôtel de Bourgogne, mais, à en croire Molière[1], avec un peu plus de confort[2].

C'est à ce nouveau théâtre, dit « du Marais », que Corneille va sans cesse donner ses pièces; c'est là aussi que vont être jouées les pièces dites « à machines », que de nos jours nous appellerions *féeries*. Il en faut donc conclure que la scène était mieux agencée que celle de l'Hôtel de Bourgogne, où se continuent les représentations des pièces de tous les autres auteurs, Rotrou, Mairet, Théophile, Scudéry, etc., etc.

A peu près au moment où s'organise le Marais, apparaît une modification considérable sur les théâtres publics, celle de l'éclairage. Plus on a avancé en date, plus la représentation a eu lieu tard : de une heure on l'a mise à deux, et on l'a ainsi reculée de telle sorte qu'à l'époque où nous sommes, c'est-à-dire à la fin du règne de Louis XIII, au moins en hiver, la représentation se termine à la nuit, et il faut éclairer. Des lampes à huile, des cierges, des chandelles, servent de luminaires, mais aux jours les plus courts seulement, Nous ne connaîtrons exactement

1. Voir le contrat publié par Eudore Soulié, dans ses *Recherches sur Molière et sa famille*. Paris, 1863.

2. La date de la fondation du théâtre du Marais, longtemps discutée, a été fixée à l'année 1634 par M. Rigal dans son *Esquisse d'une histoire des théâtres à Paris*. A côté des raisons qu'il invoque, nous en produisons une qui les confirme absolument. Dans le *Recueil des décors de l'Hôtel de Bourgogne*, du machiniste Mahelot et de son successeur Laurent (*Mémoires de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre*, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., n° 24330), on trouve la note suivante inscrite sur le feuillet de garde : « Il existait alors à Paris trois troupes de comédiens : la première, celle des Comédiens du Roi, à l'Hôtel de Bourgogne; la seconde, celle du théâtre du Marais, fondé par Mondory le dimanche 1[er] janvier 16.... » Les deux chiffres suivants placés à l'extrémité de la page ont été rognés par la reliure. Qu'on veuille bien se reporter à l'époque où Mondory a pu fonder le théâtre du Marais, et l'on verra qu'une seule année, commençant par un dimanche, peut convenir : c'est l'année 1634.

que cinquante ans plus tard, au milieu du règne de Louis XIV, ce qu'est l'éclairage du théâtre.

Durant le XVIe siècle, le théâtre des Confrères et ceux de la foire n'avaient point de décors. Depuis la Ligue, un palais, une chambre, une forêt, avaient suffi à l'Hôtel de Bourgogne. A partir de *Mirame,* peut-être pour imiter le cardinal, ou sans doute parce que l'existence de deux théâtres à Paris poussait chacun d'eux à faire mieux que son voisin et à vaincre la concurrence, un changement complet s'opéra dans la décoration.

A cette époque, les pièces qui obtenaient le plus de succès n'avaient que quelques représentations, et les deux théâtres, également pauvres, apportaient un soin relatif à la mise en scène, qui était par suite des plus rudimentaires. En raison de la dépense minime que l'on y consacrait, un même décor servait indifféremment à toutes les pièces d'un même genre, et à plus forte raison une même pièce n'en avait jamais qu'un seul. L'unité de lieu, qu'on a tant voulu imposer comme règle théâtrale, ne fut peut-être qu'une nécessité exigée par les troupes qui ne voulaient pas faire la dépense de plusieurs décors pour une même pièce, et trouvaient trop invraisemblables les décors simultanés, qui paraissent n'avoir pas été en usage avant 1630[1].

Qu'entendait-on par ce terme : décor simultané? Certains auteurs n'observaient pas l'unité de lieu dans leurs tragédies ou comédies; il en résultait pour les troupes l'obligation de représenter sur le théâtre plusieurs milieux distincts. Tandis qu'aujourd'hui on aurait procédé à un changement de décor, on avait recours alors aux moyens employés dans les représentations des Mystères, où diverses scènes étaient figurées à la fois sur une seule estrade, et l'on peignait sur un même décor les sites les plus différents à côté les uns des autres, sans tenir compte des distances. C'est ce qu'on appelait un décor simultané.

Les exemples de ce procédé abondent. Dans *la Folie de Clidamant*, de Hardy, on voyait à droite une mer avec un vaisseau, au milieu un palais, et à gauche une chambre avec un lit préparé; dans le *Clitophon* de Du Ryer, un temple enrichi de thermes et de colonnes était au milieu du théâtre; à droite se trouvait une prison qui devait contenir trois personnes; entre la prison et le palais, un jardin orné de balustrades; à gauche, une montagne sur laquelle était un tombeau; au pied de la mon-

1. Dans *Alexandre Hardy, etc.*, M. Rigal considère le décor simultané comme employé bien antérieurement à cette date.

tagne, la mer avec un vaisseau, et devant la mer une grotte. Pour donner l'illusion de pareils ensembles, on n'avait qu'un théâtre de 7 mètres de large avec une toile de fond et trois châssis de chaque côté. Comme on le voit, la vraisemblance et l'illusion ne faisaient pas partie du programme[1].

Ces principes sont ainsi mis en action par un auteur du temps : « Il faut pratiquer, dit-il, sur le théâtre, la ville de Paris et Constantinople; il ne sera pas inconvénient de faire sortir les Français d'un côté et les Turcs de l'autre[2] »; et la pièce se poursuit en même temps sur deux points éloignés du globe, tous deux représentés sur le même décor. Quelquefois la scène est consécutive, c'est-à-dire que les personnages se transportent d'un point à un autre, de Rome à Athènes, par exemple. L'acteur, dans ce cas, traverse l'espace qui sépare la partie du décor représentant l'une des deux contrées et vient se placer devant celle qui indique le pays où il se rend; on suppose ainsi qu'il a réellement accompli le voyage. On se demande comment, avec les moyens si restreints que possédait alors un décorateur, il arrivait à peindre un décor smultané, comment il pouvait reproduire des endroits si distincts sur une scène étroite, avec quatre ou six châssis identiques, symétriquement placés de chaque côté, et une toile de fond, le tout exécuté suivant une perspective fuyante, à point central unique.

Le *Recueil* de Mahelot[3], machiniste de l'Hôtel de Bourgogne, conservé à la Bibliothèque nationale, nous indique la façon dont le problème était résolu : chaque châssis de côté indiquait un endroit, et la toile du fond plusieurs à la fois[4]. Quelque enfantins que nous paraissent ces procédés, ils étaient encore bien supérieurs à ceux du théâtre anglais, où nous verrons que les pièces de Shakespeare n'avaient point de décor avant 1660.

Les pièces du commencement du XVIIe siècle furent représentées, suivant ces principes, à l'Hôtel de Bourgogne et même au théâtre du Marais, qui ne se mit en frais que pour l'*Orphée* de Chapoton, en 1642,

1. Voir à ce sujet, outre le *Recueil* de Mahelot, déjà cité, la gravure d'un ouvrage hollandais conservé à la bibliothèque de l'Opéra : *Filips von Zesen* (*Beschreibung der Stadt Amsterdam*, 1664, p. 34). Un décor y représente une prison, un palais, une église et une place publique.

2. E. Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français*, déjà cité, p. 174; et le *Traité de la disposition du poème dramatique*, 1637, p. 71 et 74.

3. *Recueil* de Mahelot déjà cité.

Voir aussi les gravures représentant les pièces de Molière et Corneille, en tête des éditions originales.

4. Voir Rigal, *Alexandre Hardy et le Théâtre français*, déjà cité, p. 169 et suivantes.

et plus tard pour l'*Andromède*. *Le Cid*, joué au théâtre du Marais, n'eut qu'un seul décor. « Tout s'y passe dans Séville, il est vrai, et garde une espèce d'unité de lieu, mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du roi, l'appartement de l'infante, la chambre de Chimène, une rue ou une place publique[1]. » Ainsi s'exprime Corneille lui-même. On aurait pu, suivant le principe du décor simultané, représenter, comme Voltaire l'a fait remarquer du reste, « une scène où le décor eût figuré à la fois une ville, un palais, des rues, une place[2] », mais le décor ne représentait qu'une chambre à quatre portes, avec un fauteuil pour le roi[3]. Aussi, Scudéry ne manqua pas, à l'apparition de la pièce, de l'attaquer, en disant : « Le théâtre en est si mal entendu, qu'un même lieu représente l'appartement du roi, celui de l'infante, la maison de Chimène et la rue, presque sans changer de face, et que le spectateur ne sait, le plus souvent, où en sont les acteurs[4]. »

De nos jours, la Comédie-Française, pour marquer le lieu précis de chaque partie de l'action, fait un certain nombre de changements et rétablit ainsi une vraisemblance nécessaire.

Si l'on examine les notes du machiniste Mahelot, on verra que, pour *les Horaces*, pour *Cinna*, pour *Polyeucte*, l'Hôtel de Bourgogne disposait d'un palais à volonté. Les anciennes pièces de Théophile, Mairet, Rotrou, Du Ryer et Hardy avaient au contraire les décors simultanés. Avec la fin du siècle, les principes de l'unité de lieu prévalant, les pièces de Racine, de Molière et d'autres auteurs moins célèbres n'ont besoin que d'un seul décor à sujet unique : un salon, une place publique ou un palais suffisent pour tout le répertoire.

Les pièces à machines demandaient bien d'autres préparatifs; elles débutent au Marais, en 1642, avec l'*Orphée*, pour se continuer jusqu'à nos jours; mais, pour connaître leur histoire, il faut reprendre l'étude des ballets depuis le règne de Henri IV.

1. *Examen du* Cid, par Corneille.

2. Voir *Notice sur* le Cid, collection des Grands Écrivains de la France, édition Marty-Lavaux, 1862, t. III, p. 52.

3. Voir Mahelot, qui décrit le décor que possède, pour *le Cid*, l'Hôtel de Bourgogne, vers 1673.

4. Scudéry, *Fautes remarquées dans la tragi-comédie du* Cid.

LIVRE DEUXIÈME

LE THÉATRE LYRIQUE

CHAPITRE PREMIER

LA MISE EN SCÈNE A L'OPÉRA DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'AU RÈGNE DE HENRI IV

L'opéra est une production dramatique et lyrique obtenue par l'union de la poésie, de la musique, de la danse et des décorations. Tous ces éléments doivent être assez intimement liés entre eux pour que leur ensemble forme une unité dont on ne puisse rien retrancher sans la détruire.

Au moyen de cette complexité, « on fera chanter les acteurs au lieu de les faire parler, on accompagnera leur voix ou leur silence d'une symphonie, on réglera leurs pas et leurs gestes d'après la mesure des instruments »[1]; puis, dans un monde tout de fantaisie, on présentera aux spectateurs les divinités de la Fable ou les fées des Contes, les héros ou les bergers empanachés et vêtus de costumes d'invention, au milieu de décors splendides, paraissant et disparaissant comme par enchantement. On aura ainsi « ce qu'on a appelé l'œuvre par excellence, l'opéra »[2].

Ce genre de spectacle, tel que nous l'entendons aujourd'hui, est relativement récent. Il ne pouvait être créé avant le XVIe siècle, en raison du peu de connaissance qu'on avait de la musique : car la tonalité

1. Nuitter et Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*, Paris, 1886, in-8, p. XIV.
2. *Ibidem*.

moderne, qui permet de donner l'action dramatique et la passion aux compositions musicales, était ignorée avant la Renaissance.

Comme toutes les inventions, celle de l'opéra n'apparut pas tout d'un coup[1]. Elle fut le résultat de longues tentatives, qui se portèrent au début sur chacun des éléments séparés qui le constituent, et ensuite sur l'union d'abord imparfaite de ces éléments, dont la cohésion aboutit progressivement à la perfection.

Dès l'antiquité, il existe des danses d'où sortiront les ballets et des chœurs ou récitatifs dans lesquels la poésie est unie à la musique. Mais ce ne sera qu'au xve siècle, en Flandre, dans le pays qui donna naissance aux premiers compositeurs de musique moderne, qu'on verra les plus anciens essais de représentations lyriques.

La civilisation antique avait produit des troupes de musiciens faiseurs de tours, chanteurs ou autres artistes dont le rôle était d'amuser dans les intérieurs. A Rome, les pantomimes et la musique étaient le complément nécessaire de tout festin de cérémonie.

Le christianisme ne put détruire ces pratiques, et, malgré l'Église, qui les prohibait, la barbarie d'abord, et ensuite la chevalerie, continuèrent les errements des Grecs et des Romains : les manuscrits comme les bas-reliefs de nos cathédrales nous donnent de nombreux exemples de pitres ou de troubadours distrayant les seigneurs des xie et xiie siècles[2].

Ces représentations prirent au xve siècle, sous le nom d'*entremets*, plus d'importance. On y vit des ballets ou des pantomimes exécutés au son de la musique, puis de véritables pièces tirées de la Fable, accompagnées de chœurs, de danses et d'orchestre.

On a toujours cité comme le plus célèbre de ces entremets celui que l'histoire a enregistré sous le nom de « Banquet du vœu du faisan ».

Cette fête eut un grand retentissement et resta aussi célèbre au point de vue politique qu'au point de vue de la mise en scène; si l'on n'y représenta point de pièces de théâtre, on y vit du moins des constructions décoratives considérables, telles qu'une « église croisée, verrée et faite de gente façon, où il y avait une cloche sonnante et quatre chantres ». On avait figuré tout près de là « une caraque (navire) ancrée,

1. Nous nous sommes exclusivement occupés ici de l'opéra et nous n'avons rappelé que les essais qui se rapportaient au théâtre lyrique. Nous avons laissé de côté tout ce qui était essentiellement musical, comme les concerts et les oratorios. On verra cette partie très bien développée dans Ludovic Celler, *le Ballet de la Reine et les Origines de l'Opéra au* xvie *siècle*. Paris, in-12, 1868.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Paris, 1875, t. II, mot Danse.

garnie de toute marchandise et de personnages de mariniers ». Un peu plus loin, « un pâté dedans lequel avoit vingt-six personnes vifs, jouant de divers instruments, chacun quand leur tour venoit ». Puis, « un château, et sur ce château, au plus haut de la maîtresse tour, étoit Mélusine en forme de serpente; et par deux des moindres tours de ce



Entrées grotesques des ballets durant les repas, au xve et au commencement du xvie siècle.

château, sailloit, quand on vouloit, eau d'orange qui tomboit ès fossés ». A côté du château « étoit un moulin à vent..., un tonneau mis dans un vignoble..., etc. ».

Il y eut alors plusieurs entremets; c'étaient, en quelque sorte, des tableaux vivants, tels « qu'un tigre merveilleusement fait qui se combattoit à l'encontre d'un grand serpent, un homme qui battoit un buisson plein de petits oiseaux, un fou qui se promenoit monté sur le dos d'un ours,

enfin un lac environné de plusieurs villes et châteaux, auquel lac avoit une nef à voile levée toujours, voguant par l'eau du lac, et étoit cette nef gentement façonnée et bien garnie de choses appartenant à un navire.... »

« Par la porte où tous les entremets étoient passés et entrés vint un géant, plus grand qu'on vît oncques, vêtu d'une robe longue de soie verte rayée; et sur sa tête avoit une tresque à la guise des Sarrasins de Grenade; et en sa main gauche tenoit une grande et grosse guisarme à la vieille façon; et à la droite menoit un éléphant couvert de soie sur lequel avoit un château où se tenoit une dame en manière de religieuse, vêtue d'une robe de satin blanc; et par dessus avoit un manteau de drap noir et la tête affublée d'un blanc couvre-chef à la guise de Bourgogne ou de recluse. » Elle représentait l'Église venant implorer le secours de la chevalerie bourguignonne. Le roi d'armes entrait alors, tenant à la main un faisan orné d'un collier d'or, et Philippe le Bon faisait vœu « à Dieu et à la Vierge, après aux dames et au faisan, d'aller combattre le Turc pour sauver l'Église menacée ».

Les fêtes de ce genre sont nombreuses durant le xve siècle à la cour de Bourgogne, et Olivier de la Marche nous en fournirait maint autre récit. Il nous suffira d'insister sur celui qui nous a paru être, au milieu du moyen âge, un essai d'opéra aussi complet que le permettait alors l'avancement des sciences et des arts.

Nous sommes en 1468 à Bruges, ville des Flandres, où le duc de Bourgogne a son principal établissement et où il célèbre somptueusement ses noces avec la jeune Marguerite d'York. Rien n'a été négligé pour les tournois dans la journée, pour les banquets et les représentations scéniques le soir. On a construit une salle spéciale, très spacieuse, pour les fêtes du soir; les murs sont tendus de tapisseries tissées d'or et de soie; les tables sont couvertes des mets les plus délicats; à certains endroits s'élèvent des dressoirs ornés de la plus somptueuse orfèvrerie que l'on connût jamais. Face aux tables des festins est élevé un théâtre monté sur des tréteaux et fermé sur son fond et sur ses deux côtés. Par devant est un rideau flottant, première apparition de cet appendice scénique que nous ne verrons au théâtre, en France, que près de deux siècles plus tard. Des lustres sont attachés au plafond, et au milieu de la salle on voit d'énormes candélabres dont maintes parties sont faites de facettes de miroir et d'autres agencées avec des appareils de pyrotechnie que l'on peut mettre en mouvement pour leur faire produire des effets

lumineux rotatifs, dans le genre des soleils des feux d'artifice modernes.
Les fêtes des noces du duc durèrent huit jours sans interruption,



Le Ballet de la Reine.

et tous les soirs on soupa dans cette salle gigantesque et l'on y varia les spectacles. Le théâtre est mis en usage de deux en deux jours; dans l'intervalle on donne des intermèdes, c'est-à-dire des danses, des ballets

composés d'entrées de figures grotesques ou de promenades de ménestrels costumés en animaux fabuleux, griffons ou autres, exécutant des airs au moyen de divers instruments.

Durant les trois soirées où l'on se sert du théâtre, on représente *les Douzes Travaux d'Hercule*, chacun d'eux constituant un acte avec décor différent. On joue quatre actes par soirée. Lorsque tout le monde est à table, une fanfare de trompettes remplaçant les trois coups traditionnels annonce le commencement de la pièce, puis le rideau se tire et laisse apparaître un décor de circonstance. Le jeu de la pièce, comme d'habitude, n'est pas circonscrit à la scène du théâtre; il s'étend dans la salle, au milieu des spectateurs.

Le premier des travaux d'Hercule le montre dans son berceau attaqué par des serpents qui, après avoir traversé l'auditoire, ont pénétré sur la scène, qui figure une chambre. L'enfant, suivant la légende, a bientôt étouffé en ses doigts les deux reptiles, et l'acte se termine sur ce premier tour de force. On tire alors le rideau qui cache la scène aux assistants. La pièce ayant été jouée en pantomime, on élève un écriteau, sur lequel on lit, en vers français, le libretto explicatif[1].

Pendant tout le temps qu'a duré le premier acte, les ménestrels qui tiennent lieu d'orchestre ont fait entendre de douces mélodies. Quand tout le monde a pu voir l'inscription placée sur l'écriteau, les fanfares de trompettes se font de nouveau entendre : le rideau s'ouvre encore et laisse apparaître un deuxième décor, une vue de mer avec des bateaux, où se passe le deuxième travail d'Hercule, et ainsi de suite jusqu'au quatrième acte, où des paysages succèdent à un décor maritime. Lorsque le quatrième acte est terminé, on enlève les tables, et les danses s'exécutent jusque bien avant dans la nuit[2].

Ainsi nous constatons dans ces fêtes l'existence d'un théâtre avec rideau, où l'on donne le soir, à la lumière, des spectacles accompagnés de musique, qui se terminent par une danse générale : le tout est entouré du plus luxeux appareil de mise en scène, organisée pour mettre en valeur une pièce dont le sujet est tiré de la mythologie.

1. Mémoires d'Olivier de la Marche. Édit. de la Société de l'Histoire de France, t. IV, p. 143.

2. Voir le récit des fêtes de Bruges dans Olivier de la Marche, édit. de la Société de l'Histoire de France, t. III, p. 119, et pour les détails de la décoration et les dépenses de cette fête : de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 35, et t. II, p. 293-381, et l'*Inventaire des archives de la ville de Bruges*, par M. Gilliodts Van Severen, t. V, p. 566.

Il n'y a ni loges ni parterre, puisque les assistants sont à table; mais, comme à l'Opéra actuel, les dames sont en grande toilette, décolletées et couvertes de bijoux. De nos jours, l'Opéra est une entreprise commerciale soutenue par une subvention de l'État, mais dont les énormes dépenses sont presque entièrement couvertes par les recettes perçues. Au moyen âge, au contraire, ces somptueuses fêtes n'étaient qu'un divertissement pour quelques-uns, et la charge pesait sur la masse du peuple. Quand on considère l'argent dépensé pour une nuit de ces fêtes, on ne peut s'empêcher de songer aux pauvres gens auxquels on arrachait le fruit de leur travail!

Pour revenir à cet essai lyrique, constatons que si, au lieu de mimer leurs rôles, les personnages des *Travaux d'Hercule* eussent parlé et rythmé leurs discours, suivant la mesure de la musique, nous nous serions trouvés, au milieu du XVe siècle, en présence d'un véritable opéra.

Mais, quelque courte qu'ait été la distance à parcourir pour arriver au but, il faut attendre jusqu'en 1581 pour que l'opéra apparaisse en France. Toutefois, on constate, dans les fêtes de Charles le Téméraire, l'existence d'une scène fermée, dont le décor se renouvelle à chaque acte et dont l'éclairage est magnifique. Nous sommes très en avance sur les échafauds éphémères à décors fixes simultanés des luxueux Mystères que l'on jouera cent ans plus tard encore dans toute la France.

Cet effort scénique s'arrête net. Mais il reprend au commencement du XVIe siècle, en Italie, dans des représentations privées qui sont très fréquentes, et auxquelles les décorateurs donnent un éclat incomparable. Ces représentations, que nous trouvons de l'autre côté des monts, ne sont pas, à proprement parler, lyriques. Ce sont surtout des pièces imitées de l'antique et où la musique s'introduit peu à peu, prenant dans les entr'actes une place chaque jour plus importante.

Tel est le spectacle donné aux noces de Cosme Ier de Médicis, en 1539, à Florence, où l'on joue la comédie *il Commodo*[1]. A chaque entr'acte, il y a des intermèdes à pantomime et musique. Les décors y sont fort beaux. L'un d'eux représente la vue de Florence avec l'Arno au premier plan; des sirènes y nagent, nues jusqu'à la ceinture; leur corps se termine en queue de poisson.

1. *Il Commodo*, comédie d'Antoine Landi, en cinq actes, avec prologue et intermèdes. A Florence, chez Benedetto Giunti, 1539, in-12.

La comédie finie, la représentation continue par l'arrivée de la Nuit, vêtue de noir, qui vient chanter le couplet de la fin.

Nous citons cette représentation parce qu'elle a été à elle seule l'objet d'une description complète d'un auteur italien : mais des fêtes identiques se renouvellent tous les jours dans les palais des papes et des ducs souverains. Catherine de Médicis, durant sa jeunesse, assiste à ces spectacles, dont elle garde en son esprit la vivace impression. Aussi, dès qu'elle sera sur le trône de France et à la tête du gouvernement de notre pays, sa distraction constante sera de faire revivre, aux Tuileries, au Louvre ou à Fontainebleau, des fêtes analogues à celles qui l'ont amusée dans sa première jeunesse[1].

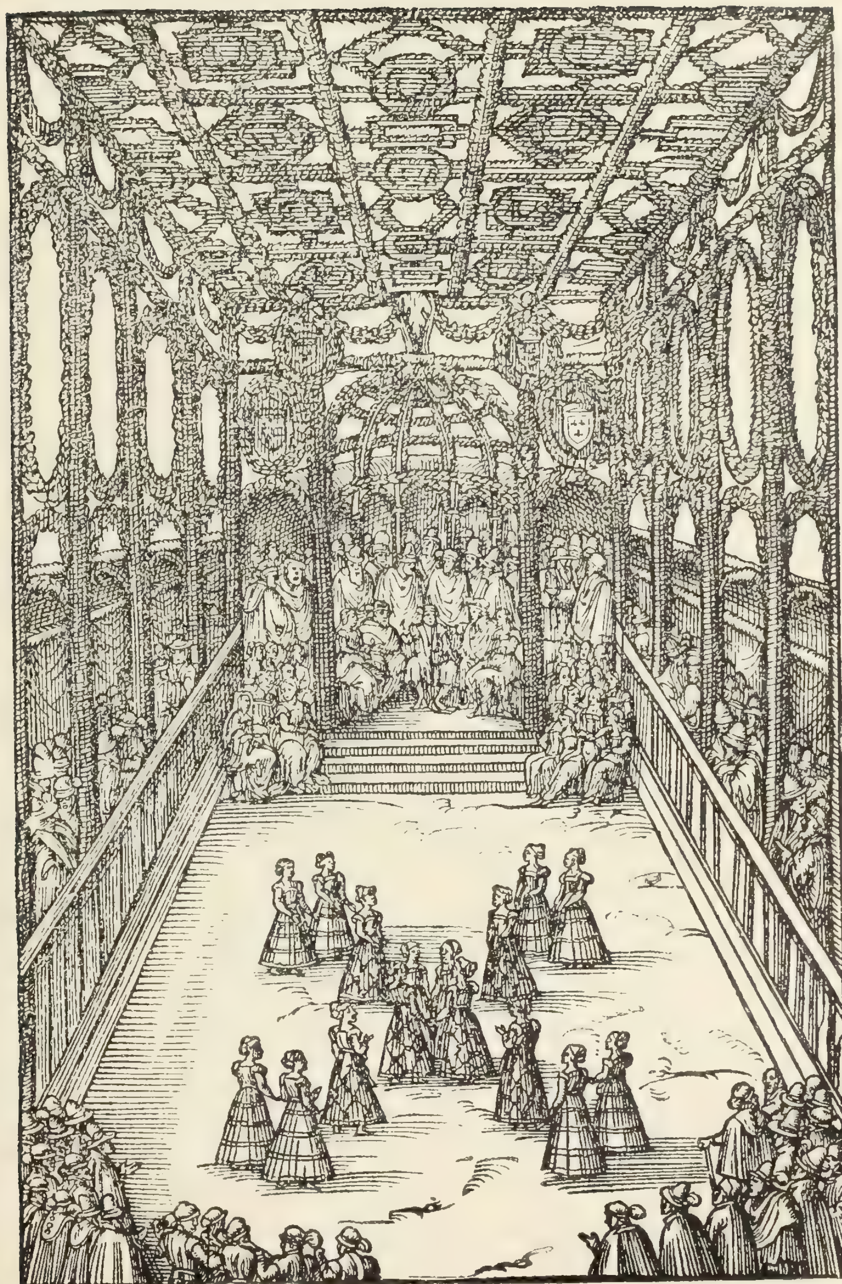
Elle était déjà reine de France quand, à la suite de son mari et de la favorite Diane de Poitiers, elle fit un long voyage dans le Midi[2]. Pour la flatter, sans doute, le cardinal de Lyon, Hippolyte d'Este, de la maison de Ferrare, offrit à la jeune souveraine une représentation de *la Calandra*[3] du cardinal Bibbiena, déjà souvent donnée devant les papes. Comme à cette époque (novembre 1548) le théâtre construit à Lyon par Jean Neyron, pour les Mystères, avait déjà disparu, le cardinal choisit une salle ancienne dont on se servait pour la répétition des chœurs d'église, et il la fit décorer dans le goût italien de la fin du XVIe siècle. Elle était carrée, avec une porte d'entrée au centre de l'un des côtés; on plaça sur le côté opposé et sur toute sa largeur la scène du théâtre. Cette scène avait l'aspect d'une armoire à deux vantaux entièrement ouverts, c'est-à-dire que de chaque côté elle avait deux panneaux qui se raccordaient avec les deux murs parallèles de la salle qui la bordaient. Ces deux vantaux occupaient la place du raccord fixe, en prolongement des deux côtés de la scène.

La salle était éclairée au moyen de lustres faits de petits amours tout nus tenant des cierges en chaque main et pendus en grande quantité; tout autour des murs étaient des harpies, des chimères ou d'autres animaux grotesques soutenant de grands flambeaux de cire blanche. Un Italien de naissance habitant Lyon, nommé Nanuccio, avait exécuté les décors. Sur la toile du fond de la scène, il avait représenté Florence en perspective. On y voyait le Campanile, les dômes du

1. Brantôme, édit. de la Société de l'Histoire de France, par Lud. Lalanne, t. VII, p. 346.

2. Voir à la Bibliothèque nationale (manuscrits, fonds italien, n° 1716. Registre n° 3 de 1546 à 1549) les dépêches des ambassadeurs vénitiens.

3. *La Calandra*, comédie de Bernardo de Bibbiena, Rome, 1524. A Lyon, chez Guillaume Rouille, 1549.



Le ballet des *Polonais*, donné au Tuileries en 1573.

Baptistère et de Sainte-Marie aux Fleurs dans le lointain, et au premier plan la place des Seigneurs et le Palais Ducal, avec sa sombre et pittoresque architecture. Sur les deux vantaux de côté étaient peintes la figure gigantesque de Samson d'un côté et celle d'Hercule de l'autre. En dessous étaient simulées des fenêtres grillées derrière lesquelles se débattaient des lions, et à côté un escalier reliait la scène avec le parterre.

Quant à la salle, elle était décorée de guirlandes d'arabesques sans nombre, de colonnes supportant des arceaux avec des rosaces, des écussons, des corniches, des frises, etc., le tout entrecoupé des trois C ou de H croisés avec des D, chiffre de Henri II et de la favorite Diane de Poitiers[1].

Comme aux noces de Cosme Ier, chaque entr'acte fut marqué par un intermède, genre mi-ballet, mi-opéra, où des personnages mythologiques chantèrent avec accompagnement de musique. Lorsque la comédie fut finie, la Nuit apparut, habillée de noir et constellée d'étoiles d'argent, chanta un verset et annonça la fin de la fête. Mais le ravissement était tel que ni le roi ni les spectateurs ne bougèrent.

Les costumes de cette comédie étaient des plus attrayants, surtout ceux des femmes, qui, à en croire Brantôme, étaient quelque peu décolletés et écourtés. « Non le roy seulement, mais tous ces galants de la cour prindrent un merveilleux plaisir à contempler et mirer celles de ces belles nymphes, si follastrement accoutrées et retroussées qu'elles en donnoient autant ou plus de tentation pour monter au second étage, que d'admiration et de sujet à louer une si gentille invention[2]. »

Le même auteur nous signale des représentations diverses données à Fontainebleau ou dans d'autres palais royaux, mais sans nous dire rien de plus; nous ne pouvons donc les citer que pour prouver que la cour continuait les représentations au milieu de ses voyages et dans les intervalles paisibles qui séparaient deux guerres de religion.

En 1573, lorsque les Polonais envoyèrent des ambassadeurs demander à Henri III de venir occuper le trône de Pologne, on les reçut brillamment à Paris, et Catherine leur donna une fête toute spéciale aux Tuileries. Elle avait fait construire une salle en charpente décorée de guirlandes, dans laquelle eut lieu un ballet avec des décorations, telles qu'un rocher mobile que l'on mouvait sur les petites roulettes qui le

1. Godefroy, *le Cérémonial français*, t. I, p. 852.
2. Brantôme, édit. de la Société de l'Histoire de France, par Lud. Lalanne, t. X, p. 32.

supportaient. Mais ce ballet dansé par les dames de la cour ne fut pas, à proprement parler, une pièce de théâtre[1].

La musique venait de faire de grands progrès : d'une part l'impression en caractères mobiles avait développé son usage en facilitant sa diffusion, d'autre part le goût musical s'était accru. Des concerts accompagnés de chœurs se donnaient continuellement à Paris chez les particuliers et à la cour, et, en Italie, Philippe de Néri avait créé les oratorios, sorte de chants dialogués à plusieurs voix qui se rapprochent déjà beaucoup des récitatifs d'opéra.

Mais, malgré ces efforts et malgré les progrès de la musique en Italie comme en France, les essais multiples de l'opéra n'avaient pas encore amené à la constitution complète de ce genre de spectacle.

Il était réservé à la France de faire surgir tout à coup l'opéra « comme armé de toutes pièces, en un jour ou plutôt en un soir[2] » de l'année 1581. Le ballet de la reine intitulé *Circé* fut le premier opéra représenté sur une scène avec toutes ses parties. L'auteur, Balthazarini, dit Beaujoyeux, nous en a conservé les détails dans un livre, aujourd'hui fort rare, où il reproduit son œuvre tout entière[3].

La pièce fut jouée à la salle du Petit-Bourbon. Au fond de cette salle, sur des sièges, étaient la reine, le roi et les ambassadeurs. Devant eux, les deux tiers de la salle restaient vides de spectateurs et servaient de scène. Celle-ci d'ailleurs n'était point surélevée en estrade, mais seulement légèrement inclinée en pente douce s'abaissant du côté des spectateurs. Le long des murs étaient deux étages de galeries « l'un sur l'autre avec des accoudures et balustres doréz qui se prolongeoient de chaque côté dans toute la longeur de la salle et sur lesquels avoient pris place les spectateurs ». Sur la scène, c'est-à-dire dans la partie regardant le roi, était figuré un jardin formé par trois arceaux de verdure. En avant de ce jardin, le long du mur à droite, était « un petit bocage de dix-huit pieds de longueur et douze de largeur, sacré à Pâris, dieu des pasteurs, et étoit

1. Brantôme, édit. Lud. Lalanne, t. VII, p. 371. De Thou, *Histoire universelle*, édit. de 1734, t. VII, p. 11. Daurat, *Magnificentissimi spectaculi a Regina Regum matre in hortis suburbanis editi in Henrici regis Poloniæ invictissimi nuper renunciati gratulationem descriptio. Io Aurato poeta regio autore*. Paris, Frédéric Morel, 1573, p. 51 et 52.

2. Ludovic Celler, *le Ballet de la Reine et les origines de l'Opéra au XVIe siècle*. Paris, 1868, in-12, p. 3.

3. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes : *Balet comique de la Royne fait aux noces de M. le duc de Joyeuse et Mlle de Vaudemont sa sœur*, par Balthazar de Beaujoyeulx, valet de chambre du roy et de la reyne sa mère. Paris, 1582.



Le décor du premier acte de l'*Andromède* de Corneille (d'après la gravure de Chauveau).

ce bocage élevé de terre, d'un pied et demi et, en perspective plus hauts derrière que devant, y ayant à l'entour de fort beaux chesnes éloignés de deux pieds, desquels les troncs, branchages, feuilles et glands estoient dorés et faicts par un singulier artifice : en la distance de ces arbres y avoit de petites niches pour y asseoir des nymphes, dryades, lorsqu'il faudrait qu'elles s'y présentassent ». Derrière le bocage, toujours contre la muraille de droite, était une grotte, « laquelle reluysoit et esclairoit par dehors, comme si un nombre infini de diamans y eust été appliqué, estant d'ailleurs accommodée et embellîe d'arbres et revestue de fleurs et aultres bestes si proprement représentées, qu'on les eust dict estre vives et naturelles.... Au dedans de la grotte et derrière l'huys d'icelle fut disposée la musique des orgues doulces, pour iouer aussi en temps et lieu.... Le bois estoit voilé d'un rideau faict avec tant d'artifice qu'au lieu de servir d'empêchement et obscurité à la chose, servoit au contraire de lustre pour représenter plus naïvement le dedans de tout le contenu de ce bocage. »

D'un autre côté, à gauche du roi et à droite de la scène, « fut faicte une voulte de bois longue de dix-huit pieds et de neuf de large, ayant, par le devant, son ouverture de trois pieds seulement de long. Au dehors, elle estoit bouillonnée partout de grands nuages, et au dedans toute dorée d'un or esclatant et reluysant, à cause de la grande quantité de lumière qui y estoit cachée, servant à faire resplendir de telle sorte l'or, que ce lieu paroissoit quelque partie du ciel azuré, au dedans de cette voulte y avoit dix concerts de musique. » Tout au bout de la salle, le mur était recouvert d'une peinture ou toile de fond représentant un paysage avec un château.

Les décors étaient composés de parterres artificiels, de fleurs et de fruits, bordés de lavande, de romarin et de sauge; seule, la toile de fond, rendue presque invisible par les accessoires du premier plan, existait déjà en décoration peinte; les balustrades étaient en argent doré; les arbres avec leurs fruits étaient imités en or, argent, soie, plumes et couleurs. Un grand soleil d'or projetait ses rayons sur l'ensemble de la décoration.

On ne fermait pas encore la scène par des châssis de côté, encadrant et complétant la toile du fond. Mais l'éclairage dépassa tout ce que l'on avait essayé jusqu'alors : aux arbres, aux décors pendaient des lampes à huile; cent cierges étaient disposés dans le jardin; un nombre infini d'étoiles lumineuses répandaient dans la salle une lumière que le con-

temporains jugèrent aussi parfaite que celle du soleil et que l'auteur du ballet va jusqu'à nous déclarer « avoir fait honte au plus beau jour de l'année ».

Dans l'ensemble de la pièce on vit de nombreuses machines, des bateaux, des fontaines et autres monuments mobiles sur lesquels figuraient les personnages de la cour les plus considérables. Les principaux acteurs portaient les costumes de l'époque, tandis que les naïades, les faunes et autres divinités de la Fable avaient les costumes grotesques que les artistes de la fin du XVI[e] siècle donnaient aux figures mythologiques dans leurs œuvres. Ainsi Pan était en satyre avec un mandillet de toile d'or, la couronne sur la tête, un bâton noueux à la main; Mercure, en robe de satin incarnat avec un manteau de toile d'or : ce costume, au dire des savants de la cour, était le seul qui fût conforme à la vérité.

La pièce se composait d'un poème mythologique dialogué et chanté avec accompagnement et intermèdes de ballets. C'était donc un opéra complet, le premier qu'enregistre l'histoire du théâtre. Tel qu'il fut joué, il demeura un événement extraordinaire pour le XVI[e] siècle, et il fallut attendre plus de trente ans pour voir une mise en scène aussi complète.

L'auteur des décors était un peintre du roi, Jacques Patin, qui dessina en outre les gravures que l'on trouve dans le livre de Beaujoyeux[1].

Si l'on ajoute au *Ballet de la Reine* le drame d'*Arimène* joué à Nantes en 1596, on aura signalé les faits les plus importants de l'histoire du théâtre lyrique au XVI[e] siècle.

Cette représentation donnée dans un château nous ramène aux procédés de décoration de l'antiquité. Sans qu'on sache exactement comment s'exécutaient les changements de décors sur le théâtre à Rome et en Grèce, on peut conclure, d'après ce que nous ont laissé les auteurs anciens, qu'il y avait des prismes mobiles, appelés *périactes*, tournant librement sur un pivot et présentant au public telle ou telle de leurs faces à volonté; sur chacune des faces était peint un sujet quelconque qui indiquait l'endroit où était censée se représenter la partie de la pièce que l'on jouait. A propos de ces périactes, de longues discussions ont eu

1. Sur Jacques Patin voir : De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 235 et 520. Jal. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 493. *Archives de l'Art français*, 1876, p. 25. Bellier de la Chavignery, *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours*, 1882-1887, t. II, p. 217. Il existe aussi en l'étude de M[e] Meignen, notaire, 20, boulevard Malesherbes, à Paris, un acte, à la date du 11 mai 1579, provenant des minutes de Dunesmes et relatif à Jacques Patin.

lieu pour déterminer l'endroit où on les plaçait sur la scène, pour reconstituer leur forme et leur importance superficielle. Mais aucune de ces questions n'a été élucidée.

En 1596 nous retrouvons, dans la représentation d'*Arimène*, l'emploi des périactes de l'antiquité. La scène du château de Nantes était fermée sur son fond et ses côtés par des cylindres de forme pentagonale présentant cinq faces ou panneaux sur chacun desquels était peinte une partie du décor. Comme ils étaient placés verticalement, les arêtes de l'un coïncidaient avec celles des deux qui le bordaient. On faisait mouvoir ces cylindres au moyen d'un arbre central qui maintenait chacun d'eux, et, en les changeant de face tous ensemble, on obtenait un nouveau décor. Ce procédé, encore assez défectueux, comme on se l'imagine, constituait, sinon un progrès sur les constructions et les terrassements du *Ballet de la Reine*, au moins une innovation destinée à ne pas être poussée plus loin et qui dans l'histoire de la décoration semble être inférieure à ce que nous avons vu à Lyon en 1548 et certainement à ce qu'avaient produit les Italiens dans les représentations du XVIe siècle.

L'opéra, à l'avènement de Henri IV, était donc constitué en France, mais la décoration de la scène était encore embryonnaire aussi bien dans les théâtres de la cour que sur les scènes publiques, tandis qu'en Italie elle existait déjà. La décoration se créera définitivement sous Louis XIII, et sous Louis XIV elle prendra, pour la garder toujours dans notre pays, une supériorité incomparable, grâce au talent des artistes décorateurs qui s'adonnent à ce genre.

Quant à l'opéra proprement dit, ni la cour de Henri IV ni celle de Louis XIII ne nous en donneront aucune représentation : les ballets seuls feront tous les frais des théâtres de cour. L'Italie, au contraire, en verra jouer vers 1630 un certain nombre dans diverses villes.

Avec l'avènement de Louis XIV tout change, et les ballets perdent de leur vogue. Le roi est à un âge où l'on ne danse pas encore, et Mazarin, avec ses goûts italiens, reprenant l'idée de Catherine de Médicis, introduit en France les opéras tels qu'il les avait vus dans son pays, pendant sa jeunesse. Il fait monter et jouer au Petit-Bourbon la pièce dite *Finta Pazza* en 1645. Il avait appelé de Venise le machiniste Torelli avec une troupe de comédiens. Le décor représentait une triple plantation de peupliers et au fond un palais. Les costumes étaient faits dans le genre antique des fresques italiennes de Romanelli ou de Lucca Giordano. La toile du fond changeait, une mer se substituait au palais, une ville la

remplaçait, puis venait un paysage, et ainsi se renouvelait sans cesse le lieu de la scène.

Quelquefois les décors présentaient de singuliers rapprochements. Ainsi, on voyait tout d'un coup, dans le fond, une vue de Paris, la pointe du Pont-Neuf avec Henri IV sur son cheval de bronze, l'entrée de la porte Dauphine, Notre-Dame et la Sainte-Chapelle, tandis qu'au premier plan était un château mythologique[1]. L'opéra se terminait par un ballet divisé en trois parties : la danse des ours, des autruches et des oiseaux[2]. Ce ballet, comme on le pense, était uniquement composé d'entrées grotesques; il servait d'intermède, mais il est intéressant parce qu'il marque, dans l'histoire du théâtre en France, la réunion en une même représentation d'un ballet et d'un opéra.

Mazarin ne s'en tint pas à *la Finta Pazza*. En 1642, on avait joué au Marais *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* de Chapoton. Cette pièce eut un tel succès qu'elle fut reprise successivement deux fois, en 1647 et en 1662. Les décors en étaient « superbes », dit la réclame, particulièrement celui du quatrième acte, « qui représentait l'Enfer, dont les flammes couvraient tout le théâtre[3] ». Ces décors étaient dus à Denis Buffequin, fils de Georges[4]. Le succès de l'*Orphée* piqua Mazarin comme le succès du *Cid* avait piqué Richelieu, et en même temps qu'on donnait *Orphée* pour la seconde fois, Mazarin, en 1647, fit jouer ce sujet en opéra, chanté en italien, avec de merveilleux changements de décors, des machines et des « inventions jusqu'à présent inconnues ».

Les ballets d'Italie au XVI[e] siècle, pas plus à la cour de France qu'à celle de Catherine de Médicis, n'avaient encore repris les habitudes de trucs des représentations de Mystères. En Italie, en 1630 seulement, on inaugura les chars apparaissant dans les nuées et descendant sur terre, c'est-à-dire sur la scène, ou bien des figurations sur des échafaudages cachés de personnages qui semblaient maintenus dans les airs, et surtout les changements de décors à vue[5]. De même que les ballets avaient fait le bonheur de Catherine de Médicis, de même les trucs et les machines

1. Ces différents décors ont été gravés dans un recueil dont la Bibliothèque nationale possède un exemplaire des plus curieux relié en maroquin rouge avec petits fers aux armes de Gaston d'Orléans (galerie Mazarine, n° 620).

2. Voir *la Finta Pazza*, gravure par Della Bella, et le portrait de la troupe des comédiens italiens en 1645, à la Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, collection Hennin, vol. 38 (1646).

3. Voir Ludovic Celler, *les Décors, les Costumes et la Mise en scène au* XVII[e] *siècle*, déjà cité p. 70 à 72.

4. Denis Buffequin, 1616-1666, peintre, décorateur machiniste travaillant pour le théâtre.

5. Sabattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri*. Ravenne, in-4, 1638.

enthousiasmèrent le cardinal Mazarin. On les vit pour la première fois à la deuxième représentation de l'*Orfeo*, qui eut lieu dans la salle que Richelieu avait construite dans son palais, pour y donner *Mirame*. Afin de faire place aux immenses machines de cette ennuyeuse comédie, Mazarin fit « rompre en partie » la salle de son prédécesseur, c'est-à-dire qu'il fit démolir les côtés de la scène, qui en fut considérablement augmentée. Torelli était l'inventeur de ces machines ainsi que des maquettes des décors. L'*Orfeo* de Mazarin, quoique représenté devant la cour, tomba du premier coup; mais les machines et les décorations avaient coûté selon les uns cinq cent mille livres et selon les autres un million de l' « argent du peuple »[1]. Mazarin demanda à Corneille une nouvelle pièce à machines pour utiliser ses ustensiles de mise en scène, encore neufs. Ainsi fut conçue *Andromède*, jouée pour la première fois au Petit-Bourbon en février 1650. « Les Grecs et les Romains y étoient surpassés, et les miracles des prêtres égyptiens ne pouvoient soutenir la comparaison avec les merveilles de la mise en scène de Corneille », s'écrie la réclame par la voix du *Mercure*[2].

Le luxe de mise en scène ne consistait que dans des changements de décors à vue, et par là il faut simplement entendre la disparition de la toile du fond, qu'on enlevait pour en laisser paraître une autre. Les jeux de machines n'avaient guère pour but que de faire paraître dans les nuages des personnages qui s'enlevaient du plancher de la scène ou qui y descendaient. Comme de nos jours, il y avait des jeux de trappes, et des personnages pouvaient surgir du sol. Mais tout cela n'était pas nouveau : les machines et les décors étaient ceux de l'*Orfeo*; seule, une toile de fond avait été exécutée spécialement pour la pièce.

Avec la majorité de Louis XIV, c'est-à-dire à partir de 1660, le genre lyrique, constitué sur la scène la plus considérable et la mieux montée du monde, deviendra, sous le nom officiel d'Académie royale de musique, le grand Opéra.

1. Voir l'édition de Corneille dans la collection des Grands Écrivains de la France, par M. Marty-Lavaux, t. V, p. 246. Voir aussi Ludovic Celler, *op. cit.*, p. 75.

2. *Mercure* de mars 1650.

CHAPITRE II

LES BALLETS EN FRANCE DE HENRI IV A LOUIS XIV

Le ballet est une danse figurée dont la formule a changé suivant le temps et les circonstances. A l'époque de la Renaissance, le ballet se développa en Italie et fut introduit en France par Catherine de Médicis. Il se rapproche beaucoup alors de l'opéra moderne. Il est la représentation, sur une scène décorée, d'une action au moyen de dialogues chantés et de chœurs entremêlés de danses à figures, comme la pavane, le branle et la courante.

A la même date, on appelait aussi ballets les danses des bals de la cour, du genre des quadrilles et des cotillons modernes.

Sous Louis XIII, le ballet conserve la même formule, mais il est sans intérêt littéraire, car l'action qu'il représente est presque toujours nulle.

Avec Louis XIV, au contraire, il reprend de son importance, et quand l'Opéra se crée administrativement, les premières pièces en musique qu'on y joue, avec des danses et des ensembles de figurants, s'appellent opéras-ballets.

On donne également le nom de ballets aux intermèdes de danses et de chants et aux mascarades diverses que Molière introduit dans ses comédies : celles de ces œuvres où trouvent place de semblables divertissements s'appellent comédies-ballets.

Sous Louis XV, l'Opéra monte des spectacles lyriques avec tableaux vivants, gloires et ensembles chorégraphiques : ce sont encore des ballets, comme par exemple *les Indes galantes* de Rameau. A la fin du siècle, au contraire, les spectacles lyriques deviennent des drames chantés auxquels on adjoint des danses à ensemble et des tableaux vivants; alors cette seule partie du spectacle de l'opéra prend le nom de ballet. C'est sous cette forme qu'il a survécu dans les opéras modernes et que

nous l'admirons dans *le Prophète*, dans *Guillaume Tell* ou dans *la Juive*.

A la même époque se crée un nouveau genre : le ballet-pantomime, c'est-à-dire une action jouée à la muette et dans laquelle on représente par des gestes et des ensembles de danses et de figures l'intrigue que les spectateurs doivent saisir. Tels sont les ballets de *Sylvia* et de *Coppelia*[1].

Sous Henri IV, avant son mariage, les ballets eurent peu de mise en scène; ils se donnaient dans une salle de bal, sans décor. Mais à la fin de son règne on construisit dans les pièces où on les dansait une estrade que l'on décora de diverses façons, suivant les circonstances. Là les figurants venaient montrer leurs costumes et déployer leurs charmes physiques dans des danses et des tableaux d'ensemble.

Les ballets se divisaient en parties correspondant à des actes, et les parties en entrées correspondant à des scènes. Des livrets ou des programmes imprimés, distribués aux spectateurs, expliquaient sommairement le sujet du spectacle et de chacune des entrées. Souvent un des figurants chantait ou récitait des vers se rapportant au sujet général de la représentation ou à une scène particulière. On prit l'habitude de terminer le ballet par une dernière entrée, nommée grand ballet, où tous les danseurs apparaissaient avec des masques noirs, la tête couverte d'aigrettes et de plumes, et vêtus de vêtements étincelants de paillons et de clinquant d'or et d'argent, et dans laquelle ils se livraient à une danse générale[2].

D'abord, les premiers ballets du temps de Henri IV furent un amusement privé de la cour, qui ne prit même de caractère scénique que par occasion. Cependant, dès la fin du règne, au moment du carnaval, ces représentations avaient déjà une telle importance qu'on les donna

1. Une grande partie des renseignements sur les ballets nous ont été fournis par M. Victor Fournel. Voir *les Contemporains de Molière*, Paris, 1863, t. II,

2. *Mémoires de l'abbé de Marolles*, Amsterdam, 1755, t. III, disc. IX. Le père Menestrier, dans son livre *des ballets anciens et modernes*, Paris, 1682, in-8, confirme le dire de l'abbé de Marolles, mais d'une façon qui n'est pas très claire et que M. Victor Fournel, dans *les Contemporains de Molière* (II, 175), semble prendre pour une contradiction de l'assertion de l'abbé de Marolles, parce qu'il conclut qu'au lieu d'être une entrée à costumes spéciaux, c'était simplement l'entrée finale faite avec les costumes et les figures indiqués par le sujet, avec plus de pompe, de vivacité et d'éclat, et combinée de façon à réunir, comme son nom l'indiquait, sinon tous les acteurs du ballet, du moins le plus grand nombre des danseurs des entrées précédentes. Or ceci se rapporte aux ballets du temps de Louis XIV; mais sous Louis XIII le grand ballet de la fin était une entrée spéciale avec le costume de clinquant et les aigrettes que nous avons indiqués. On peut en voir la reproduction dans chacun des trois ballets dont les dessins sont au Louvre et à la Bibliothèque nationale et que nous analyserons plus loin.

dans la salle du Petit-Bourbon, théâtre ordinaire de la cour, et qu'on y laissa pénétrer le public.

Cette publicité continua durant tout le règne de Louis XIII. Ainsi, au ballet des *Argonautes*, dansé en 1614, la multitude fut telle, que la reine à son arrivée ne put se frayer un passage et que de colère elle s'en retourna et fit coucher le jeune roi. Les envahisseurs, ayant appris que le roi était dans son lit, consentirent à se retirer; alors seulement la reine et le roi, que l'on avait rhabillé, revinrent et assistèrent au spectacle, qui commença, on le comprend, fort tard dans la soirée[1].

Il en était encore de même sous Louis XIV. En 1658, Mademoiselle de Montpensier raconte que, « comme les ballets se donnent dans une grande salle et que tout le monde y vient sans être prié, il y assiste toutes sortes de gens[2] ».

A partir de 1607, tous les ans, durant les règnes de Henri IV et de Louis XIII, on joue des ballets à entrées bouffonnes et à costumes bizarres. L'un de ces ballets, *le Centaure*, est divisé en trois actes et ressemble plutôt à une féerie entrecoupée de stances chantées. Les personnages sont les membres d'une famille de centaures, père, mère, fils et filles, qui figurent en scène sous un *costume* bien difficile, vraisemblablement, à porter avec désinvolture[3].

Tant que les ballets n'avaient été qu'une distraction chorégraphique pour les fêtes de la cour, les dames y avaient dansé. Du jour où ils deviennent des exercices scéniques, les hommes seuls y paraissent, et parmi les courtisans les plus jeunes et les plus sveltes se costument en femmes et s'y décollètent[4]. Durant le règne de Louis XIII on ne trouverait pas une seule femme dans les ballets. Les princesses n'y paraissent que sous Louis XIV, c'est-à-dire vers 1660.

Le ballet de *la Délivrance de Renaud*, dansé en 1617, donne une

1. Victor Fournel, *les Contemporains de Molière*. Paris, 1863, t. II, p. 207. Nous renvoyons d'ailleurs, comme nous l'avons fait pour tous les renseignements complémentaires sur les ballets, à la savante étude de M. Fournel, à laquelle nous avons été heureux de recourir maintes fois.

2. *Mémoires*, édition Chéruel, t. III, p. 207. Voir aussi Faugère, *Journal d'un voyage à Paris*. Paris, 1862, p. 63.

3. *Revue des Deux Mondes*, décembre 1847, article de M. Magnin.

4. *Mémoires du maréchal de Bassompierre*, publiés, pour la Société de l'Histoire de France, par M. de Chantérac. Paris, 1870-1877, t. I, p. 61 et 62. Léon Roulland, *Essai sur la foire Saint-Germain*, publié dans les Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris, t. III, p. 208. Victor Fournel, *op. cit.*, t. II, p. 173.

idée de la mise en scène qu'on y déploie[1]. Dans la salle carrée du Petit-Bourbon s'élève au fond l'estrade, dont les trois murs de bordure sont décorés par des toiles peintes. Dans la première partie, le décor représente une grotte ayant des niches à différentes hauteurs, et dans chacune de ces niches se trouve un système de machinerie qui permet aux acteurs de s'y asseoir. Dans la deuxième partie, la scène est un camp, ensuite une forêt, et enfin un intérieur de palais à colonnades. Renaud et les chevaliers portent des costumes dits « à la romaine », consacrés par Le Brun dans les peintures des batailles d'Alexandre. Armide et les femmes sont en dames de la cour de 1617. Quant aux personnages d'intermèdes, qui ne font pas défaut dans la pièce, ils ont des habits de fantaisie créés par l'imagination du dessinateur du cabinet du roi, vraisemblablement Pierre Rabel.

Jusqu'alors les ballets du temps de Henri IV avaient affecté seulement le genre bouffon, comme leur titre peut facilement en donner une idée. C'étaient *les Grimaceurs*, *les Barbiers*, *les Princes habillés de plume*, *les Lavandières*, *les Moulins à vent*, *les Femmes sans tête*, *les Souffleurs d'alchimie*, *les Chercheurs de midi à quatorze heures*, *les Andouilles portées en guise de momons*, *Maître Galimatias*, etc.

Au contraire, avec *la Délivrance de Renaud*, commence la série des ballets qu'on pourrait appeler sérieux. Quelque diffuse que soit encore la suite des entrées, quelque peu de rapport qu'elles aient entre elles, puisqu'il en est un certain nombre qui sont des intermèdes mythologiques, on y retrouve pourtant d'une façon assez vague l'histoire de Renaud prisonnier d'Armide et délivré par ses compagnons d'armes.

Après le ballet de *la Délivrance de Renaud* apparaissent successivement dans le même genre ceux de *Tancrède*, des *Quatre Monarchies chrétiennes*, du *Triomphe de la beauté* et de *la Prospérité des armes de France*; ce qui n'empêche pas d'ailleurs la continuation des mascarades grotesques comme par le passé; qu'on en juge par les titres : le ballet des *Doubles Femmes,* celui de *la Merlaison*, qui offre l'intérêt particulier d'avoir été composé en entier par Louis XIII, celui du *Château de Bicêtre*, dans lequel on chantait un certain nombre de couplets dont l'un était dû au grand Corneille, celui de *la Douairière de Bilbao* et celui des *Fées de la forêt Saint-Germain*.

Voici en quelques mots de quoi se composaient ces trois derniers

1. Voir le ballet de *la Délivrance de Renaud*. Paris, Pierre Ballard, 1617. Armand Baschet, *le Roi chez la Reine*. Paris, 1886.

ballets. Leur description nous initiera à celle des autres du même genre.

Le ballet du *Château de Bicêtre* empruntait le nom de son intrigue au château de ce nom, que Louis XIII avait fait abattre. Des apparitions fabuleuses de personnes, d'animaux ou d'esprits, auxquels il servait de lieu de rendez-vous jour et nuit, l'avaient rendu très populaire.

Dans le premier tableau, le château de Bicêtre était représenté en plein jour, « ayant le soleil sur son horizon et autour de son faîte des grues, faisans, faucons et autres oiseaux, comme au bas toutes sortes de bêtes à quatre pieds ». Dans le second, le même château de Bicêtre était « ombragé d'une nuit qui n'avait point d'autre clarté que celle d'un démon qui sortoit tout en feu de la plus haute de ses fenêtres »[1]. Devant ce décor défilent une série de personnages très différents les uns des autres, tels que des gueux, des fantômes, des faux monnayeurs, des lutins, deux hiboux et des corneilles.

Le sujet du ballet de *la Douairière de Bilbao* est non moins excentrique. Attirés par les mérites de la douairière de Bilbao, les peuples les plus lointains arrivent à sa cour; sa renommée a même pénétré chez les morts, et le roi de Cusco (?) revient sur terre à la tête d'une troupe d'Américains habillés en perroquets. Les danses des Américains ne sont pas plus tôt terminées qu'a lieu le ballet du *Grand Turc et des peuples de l'Asie*, auquel succède celui des *Baillifs de Groenland*, *Frisland et peuples du Nord*, et en dernier lieu celui du *Cacique des peuples d'Afrique et de ceux de l'Europe*. Dans l'entrée du *Grand Turc*, le personnage de Mahomet était joué par Louis XIII, qui remplissait comme toujours un rôle grotesque.

Le ballet des *Fées de la forêt de Saint-Germain*, comme les précédents, n'a ni intrigue ni suite : ce sont des entrées successives de fées ou plutôt de femmes grotesques qui portent les noms de Guillemine la Quinteuse, fée de la musique, Gillette la Hasardeuse, fée des joueurs, Jacqueline l'Entendue, fée des estropiés de cervelle, Alizon la Hargneuse, fée des vaillants combattants, et Macette la Cabrioleuse, fée de la danse. Chacune d'elles, après avoir fait son entrée et récité des vers, exécute un pas de ballet avec un certain nombre de personnages qui forment leur suite[2].

1. Voir le compte rendu dans la *Gazette* du 12 mars 1632.

2. On trouve dans les *Archives curieuses de l'histoire de France* de Cimber et Danjou (2e série, t. VI, p. 66) des détails intéressants sur les dépenses des costumes du ballet des *Fées de la forêt Saint-Germain*.

Il avait fallu 15 aunes de taffetas pour faire une grande robe à un grand colosse en forme de



Ballet représenté à la salle du Petit-Bourbon, d'après une gravure de Van Lochum (1635).

Dans ces diverses sortes de spectacles, dont l'action dramatique et la mise en scène étaient sans intérêt, tout l'effort d'imagination des inventeurs se portait sur l'extravagance des costumes. Ceux des modes antérieures de cinquante ans à l'époque où la pièce se joue semblent avoir eu le plus de succès[1].

Comme au lendemain du jour où un habillement cesse d'être porté il paraît drôle et excite l'hilarité, rien ne semblait plus extraordinaire sous Louis XIII que de voir des individus vêtus à la mode de Henri II. De nos jours il en est de même, et les acteurs qui dans les comédies des théâtres du boulevard jouent des rôles destinés à amuser le spectateur sont souvent vêtus comme sous la Restauration ou comme au début du règne de Louis-Philippe. Combien de fois avons-nous vu rire des manches à gigot, des hauts collets ou des coiffures à toupet de la mode de 1830!

En 1626, au ballet du duc de Nemours, *les Femmes renversées*, tous les personnages parurent tête double; les violons semblaient jouer par derrière[2], parce qu'ils avaient sur la nuque des masques de vieilles femmes et qu'ils marchaient à reculons. Des demoiselles figurées par des hommes avaient deux masques, l'un de jeune fille sur le visage, l'autre de vieille femme sur le derrière de la tête. Elles exécutaient des volte-face pour se montrer sous leurs deux aspects. Il était impossible de se rendre compte, quand elles dansaient, si on les voyait par devant ou par derrière. Cette bizarrerie eut du succès, et fut poussée plus loin : on inventa des danseurs à quadruple face, qui venaient comme des personnes renversées marchant sur les mains, avec des têtes postiches entre les jambes; pour donner plus d'illusion, ils avaient une jupe soutenue en haut par des cerceaux : tout d'un coup la jupe tombait, s'arrêtant à la ceinture du personnage, et l'on voyait deux demi-

femme représentant la Musique : 45 livres; 10 aunes de satin bleu pour faire une robe à Guillemine la Quinteuse : 55 livres; 10 aunes de satin rose pour faire le dessus de deux capes à l'espagnole pour le roi et M. de Blainville : 56 livres; 30 aunes de satin noir pour faire cinq pourpoints à cinq Esprits noirs; 6 aunes et demie de satin vert pour faire robes et mantes à M. de Liancourt, représentant Jacqueline l'Entendue.

1. Voir Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes : ballet des *Ridicules* et ballet des *Quatre Parties du Monde*. Recueil de l'Histoire de France, année 1629, Q[b] 32.

On peut voir aussi le *Ballet du Roi*, donné le 18 février 1635 dans la grande salle du Louvre et où apparurent des danseurs vêtus l'un d'une cloche, l'autre coiffé d'une pinte, un troisième d'une cage à moineaux, un autre d'un chaudron, un autre d'un alambic et jouant tous d'un instrument bizarre.

2. La représentation de ces violons se retrouve dans le VI[e] volume de la collection du baron Edmond de Rothschild.

corps : celui du haut semblait appartenir à une jeune femme, celui du bas à une vieille[1]. On voyait des individus portant une tête colossale à la hauteur du ventre et coiffés d'un énorme chapeau à plumes couvrant le haut du corps. Sans cesse les figurants représentent des animaux, ou bien un seul homme en figure deux, l'un portant l'autre. Les acteurs jouant le rôle de personnages allégoriques avaient comme de nos jours des costumes d'emblèmes appropriés à l'idée qu'ils représentaient et qui permettaient de les caractériser[2]. Ainsi le Jeu avait un habit fait de cartes à jouer et un chapeau formé d'un damier avec des cornets et des dés; la Musique portait une guitare autour de la tête, comme si c'eût été un carcan; l'Apparence, dans le ballet de *la Vérité* (1634), était vêtue de queues de paon et de miroirs, parce que « la queue de paon semble avoir des yeux et n'en a que l'apparence, et les miroirs reçoivent toutes sortes de figures sans en retenir une seule ». Les Vents s'habillaient de plumes pour marquer leur légèreté et tenaient des soufflets pour exprimer leur action; le Monde était couvert de cartes géographiques, et à la place du cœur était écrit le mot « France ».

Dans *la Douairière de Bilbao*, un acteur était vêtu d'un long pourpoint pendant de la tête aux pieds, tandis que son suivant avait un large pantalon qui le couvrait entièrement; ils représentaient chacun la moitié d'un géant coupé en deux. Les différents peuples du monde y portaient

1. *Mémoires de l'abbé de Marolles*, Amsterdam, 1755, t. III, p. 114.

2. Le type de ce genre de costume est ainsi décrit dans un recueil de la Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, vol. Tb. 20 :

« Le bonnet est une cornemuse dont les chalumeaux doivent pendre sur l'oreille.

« Le collier est de castagnettes.

« Le poitraîl est un jeu d'orgues.

« Les cuisses sont le corps d'une guitare, et les jambes le manche.

« Des gants où chaque doigt est un petit sifflet.

« Il faut mestre derrier pour le dots un core de luth et le manche pendant en bas.

« Les deux épauliers sont des limbes avecque des aneaux.

« Les pendants desoubs les bras aux coudes font le même effet de ceux de l'Opéra; ce sont des orgues de barbarie.

« Les deux cottée au formme de lambrequin sont des violonts.

« Les jartier sont des flajolets.

« Tout le stoffe de la bit surquoy sera appliqué tous lesdits instruments sera blanc et arayéee avec des notte de musique. »

« Les notes ci-dessus ont été écrites par le dessinateur pour donner au costumier toutes les explications nécessaires. »

Voir M. N. de Larmessin, *Habits de différents métiers* : comédien, tailleur, coiffeur, plombier, serrurier, vigneron, sellier, vitrier, rôtisseur, savetier, pêcheur, jardinier, bonnetier, etc. Paris (s. d.), in-folio.



Costume de berger dans un ballet du temps de Louis XIII.

les costumes les plus baroques, et les entrées d'animaux tels que ours, singes, etc., y étaient fréquentes[1].

Il n'y a guère de restitutions historiques dans les librettos du règne de Louis XIII : aussi l'archéologie était-elle inutile pour la création des costumes; cependant, nous devons dire que les rares habillements du moyen âge dessinés pour les ballets sont bien reconstitués.

Signalons une manière particulière de figurer les cavaliers sur la scène qui est employée encore aujourd'hui dans les jeux d'enfants. On simulait un cheval de petite taille en carton, dont le corps évidé dans sa partie inférieure laissait un passage par où pouvait pénétrer l'acteur, qui s'attachait le cheval à la ceinture. Un caparaçon pendant cachait ses jambes, tandis que de chaque côté des flancs du cheval étaient représentées en carton les jambes du cavalier. Celui-ci, courant et galopant sur la scène, simulait grossièrement un cheval qui caracole[2].

Au ballet de *la Douairière de Bilbao*, nous dit l'abbé de Marolles, on avait voulu faire paraître le Grand Turc sur une véritable monture, et l'on comptait sur un effet considérable; mais à la vue des lumières le cheval eut peur, se cabra, refusa d'avancer, et le cavalier, un sieur Marais, qui faisait le rôle du Sultan, dut l'abandonner et jouer à pied. « Étant quelque temps après à remplir encore dans un ballet un rôle de cavalier, il usa d'un cheval contrefait, ce qui réussit beaucoup mieux[3] ».

Il est encore, à côté de ces accoutrements grotesques, des costumes que l'on pourrait appeler de caractère. Ainsi, dans *la Délivrance de Renaud*, Louis XIII paraît sous la figure d'un démon du feu, c'est-à-dire qu'il est vêtu d'un maillot collant avec une petite jupe à plis parsemée de langues de flamme rouges, le visage caché par un masque noir et la tête couverte d'une coiffure « flamboyante ». Ce costume, fort connu sous le nom d'*ardent*, est d'un usage constant tant que durent les ballets

1. Le Père Menestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris, 1682, in-8, p. 144.

2. Les registres de costumes représentent ces sortes de cavaliers et indiquent comment devaient être construites leurs montures et comment ils devaient se les attacher; ils donnent aussi la coupe de cet accessoire, qui n'était qu'une cage d'osier sur laquelle on montait en carton ou en étoffe tout ce qu'on voulait y représenter. Voir le Recueil de M. Edmond de Rothschild, XII[e] vol.

3. *Mémoires*, Amsterdam, 1755, t. III, p. 116.

de cour. Dans ce même ballet, Marais représente l'enchanteresse Armide, que le libretto nous décrit comme apparaissant nue sur la scène. Pure fiction, car Marais portait un pourpoint cuirassé et décolleté, une tunique longue fendue de côté, avait les bras nus et une chevelure d'une abondance extravagante.

Il est à noter que dans tous ces ballets, excepté celui des *Modes* et de *la Vieille Cour*[1], tous les personnages relèvent de la Fable. Jeanne d'Arc est la seule parmi les héros ou les héroïnes de l'histoire qui y figure, car on ne peut guère considérer comme tels les héros du Tasse et de l'Arioste. Le costume de la Pucelle, que l'on trouve dans le recueil de ballets de M. de Villeneuve datant du commencement du XVII[e] siècle, est jusqu'à présent resté inconnu à tous les historiens du théâtre. A côté du dessin est inscrit : « La Pucelle d'Orléans », « le comte de Masta[2] ».

La Pucelle y a le même habit que dans son portrait conservé à Orléans et popularisé par les gravures de Léonard Gaultier; elle a une toque à créneaux couverte de plumes, un corsage lacé par devant laissant voir la guimpe, avec des manches serrées, dont la partie inférieure très large couvre les mains, et une jupe longue à plis répétés.

Quoique le portrait d'Orléans date positivement du XVI[e] siècle, le costume, en raison de la façon maladroite dont il est dessiné, nous rappelle à première vue ceux de l'époque romantique où Eugène Lami, Hippolyte Leconte et Louis Boulanger composaient les habillements pour le fameux bal de *Marie Stuart* que donnait la duchesse de Berry ou pour l'opéra de *Guillaume Tell* de Rossini[3].

La Pucelle figurait dans le ballet des *Modes*, sous Charles VII, où elle paraissait avec son père et sa mère, précédée de « vieux Gaulois ». Le sujet ne comportant nullement sa présence sur la scène, on peut en conclure que Jeanne d'Arc n'était là qu'en raison de la popularité dont elle jouissait déjà et que nous nous plaisons d'autant

1. Extraordinaire de la *Gazette* du 18 février 1635.

2. Nous sommes en présence de Henri Sicaire de Bourdeilles, comte de Mata ou de Masta, que l'on vit souvent figurer dans les ballets du temps de Louis XIII. Il était fils de Claude de Bourdeilles et mourut sans enfants. Voir *Mémoires de Bassompierre*, déjà cités t. IV, p. 343, et Bibliothèque nationale, cabinet des Titres, vol. 462 : une quittance au nom de Henri de Matan du 27 juin 1620.

3. Voir *la Vie Contemporaine* (*Revue de Famille*), article de M. Bouchot, numéro du 15 février 1893.



Entrée des Follets dans le ballet de *la Douairière de Bilbao* (Louis XIII est un des danseurs).

plus à constater que ces détails étaient jusqu'à présent inconnus[1].

Les ballets de divers genres se continuent naturellement jusqu'à la fin du règne de Louis XIII. A l'avènement de son fils, le deuil d'abord, le bas âge du roi ensuite et enfin les guerres nuisent à ces divertissements. Mazarin d'ailleurs, maître absolu à la cour, et aux moindres désirs duquel se soumet la reine régente, préférait aux ballets l'opéra, encore nouveau en France. Mais à peine le roi a-t-il atteint quatorze ans, qu'il reprend les exercices où avaient excellé son grand-père et son père, et il y figure durant près de trente années[2].

Il débute sur les planches en 1651 dans *Cassandre*, et y paraît jusqu'au moment où les allusions de *Britannicus* l'obligent à quitter la scène.

Cassandre est bientôt suivie du ballet du *Roy des fêtes de Bacchus*, suite d'entrées grotesques dans lesquelles tous les rôles de femmes étaient tenus par des hommes masqués et dont le succès ne fut guère retentissant[3].

Dans le ballet de *la Nuit*, d'un intérêt plus considérable, Monsieur,

1. Voir le ballet *des Modes* tant des ballets que des danses depuis Charles VII, 1633, in-4, de Guillaume Colletet (?)

La première entrée est de M. du Fort-Levesque qui meine les Modes du temps de Charles VII.

La seconde est de la Pucelle d'Orléans, suivie de son père et de sa mère.

La troisième, de quatre vieux Gaulois.

La Pucelle au Roy :

> Telle j'estois quand l'Angleterre
> Tremblant au bruit de mon tonnerre,
> De ses peuples vaincus soupiroit le malheur;
> Mais, grand Roy dont la gloire a vaincu tout obstacle,
> Qui ne sait que ton bras a fait par sa valeur
> Ce que le mien alors ne fit que par miracle!

Le père et la mère de la Pucelle :

> Quelque sensible déplaisir
> Dont nous menace ton absence,
> Il faut que nous cédions, pour le bien de la France,
> A l'ardeur qui te vient saisir.
> Va donc d'un étranger l'insolence combattre.
> C'est toi que les destins réservoient pour abattre
> L'autel que la Tamise eslève à ses guerriers;
> Mais de quelque bonheur que nous flattent tes armes,
> Tes ennemys verront arroser tes lauriers
> Moins de leur sang que de nos larmes.

2. Bibliothèque nationale, ms. fonds français, n[os] 24352 à 24357, Recueil de ballets, et n° 20149, Note sur divers balets du XVII[e] siècle. Voir aussi Bibliothèque nationale, ms. fonds Lavallière, n° 117, t. I, II, III, IV, et Duval, *Répertoire des ouvrages dramatiques*, t. X. Supplément français, n° 5115.

3. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, Pd.[74]. Paris, Balard, in-4, 1651.

frère du roi, jouait le rôle d'un galant, courtisant le duc de Villeroy costumé en femme. Le roi apparaissait en Soleil brillant de lumière, puis venaient toute espèce de choses incohérentes :

Les astres, le croissant, l'aurore,
Maint assaut, maint rude combat,
Des sorcières allant au sabbat,
Loups-garous, dragons et chimères,
Plusieurs galants, plusieurs commères,
Des décors et des forgerons,
Des chrétiens, des ducs, des larrons,
Songes, chats, carrosse, incendie,
Foire, bal, ballet, comédie....

C'était toujours un défilé de masques ridicules représentant tout ce que la Cour des miracles pouvait contenir de plus extraordinaire : grelotteux, bancals, culs-de-jatte, bossus, manchots, contrefaits de toute espèce....

Cette réunion de sujets d'un hôpital de scrofuleux se voyait souvent dans les ballets de la cour. Pour les grands seigneurs, la vue de telles misères était d'un attrait particulier. Mademoiselle de Montpensier, dans ses *Mémoires*, confirme cet état d'esprit. Toute jeune encore, se trouvant en villégiature à l'abbaye de Fontevrault, ses compagnes, pour la distraire, la firent assister au spectacle des extravagances d'une malheureuse folle. « Cette pauvre créature étoit toute nue, et après que Mlles Beaumont et Saint-Louis eurent eu quelque temps le plaisir de son extravagance, pour me divertir elles vinrent m'avertir; je laissai l'entretien de Mme l'abbesse, je pris ma course vers ce cachot et n'en sortis que pour souper.... Le lendemain Mme de Fontevrault me régala d'une seconde folle. Comme il n'y en avoit plus pour un autre jour, l'ennui me prit; je m'en allai malgré les instances de ma tante[1].... »

On peut encore supposer que tous ces estropiés n'étaient là que pour servir de repoussoir à la beauté sereine d'Apollon-Louis XIV, qui disait en entrant en scène :

Ma clarté paroissant
Ira, victorieuse, au milieu de Byzance
Effacer le croissant.

Si l'on veut le détail de l'un des costumes, on peut citer celui de

1. *Mémoires de Mlle de Montpensier*, édition Chéruel, Paris, 1858, t. I, p. 28.



Costume de Louis XIV dans le ballet de *la Nuit* (dessiné par La Belle).

Protée : à sa ceinture pendaient des poissons de couleur changeante, indiquant la facilité qu'avait ce personnage de la mythologie à se transformer sans cesse.

Le ballet de *la Nuit* était divisé en quatre parties; sa représentation commençait à six heures du soir et se continuait jusqu'au matin!

Au contraire, avec le ballet des *Noces de Thétis et de Pélée*, joué l'année suivante, nous sommes en présence d'une intrigue un peu mieux conduite, mais qui semblerait insignifiante aujourd'hui. Cette intrigue d'ailleurs ne fut pour rien dans le succès du ballet : seule la mise en scène en fit tout l'intérêt[1].

Torelli, le célèbre décorateur que Mazarin avait appelé d'Italie pour ses opéras, avait construit la mécanique des décors, et Israël Sylvestre en avait fait les maquettes. C'était d'abord le mont Parnasse, la grotte de Chiron, le sommet du mont Caucase, le palais de Jupiter et celui de Thétis, enfin l'apothéose finale, triomphe de la mécanique, dans laquelle, montés dans les nuages et dans le ciel, figuraient, avec une véritable débauche de costumes, de couleurs, de lumières et de pierres précieuses, tous les personnages du ballet. Dans cette apothéose, le roi, qui tient l'un des principaux rôles, est en Apollon; il a la tête couverte d'énormes panaches et porte une cuirasse collante à tonnelets, à la façon des habillements du fameux carrousel de 1661. Louis XIV, dans le même ballet, changeait du reste souvent de costume : tantôt il représentait Mars avec une cuirasse couverte de pierreries, un casque surmonté d'un dragon qui « vomissait des plumes bleues, isabelles et blanches », tantôt un nègre[2], dansant dans une sorte de bamboula composée de douze personnes à la figure couverte de noir, que M. Hesselin, le figurant et l'organisateur le plus assidu de tous les ballets du temps de Louis XIV, monté sur un chameau, dirigeait avec sa haute compétence[3].

1. Voir le ballet de *Thétis et de Pélée*, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, Tb2. Voir aussi à la bibliothèque de l'Institut le libretto provenant de Papillon de la Ferté, n° 195, publié par R. Balard, 1654.

2. Ce portrait du roi en nègre se trouve dans le II[e] vol. de la collection du baron Edmond de Rothschild.

3. Hesselin, maître des requêtes à la Chambre aux deniers, était un bibliophile distingué s'occupant principalement de ballets; il fut, sinon l'organisateur, du moins un figurant important de tous ceux de la minorité de Louis XIV. La Bibliothèque nationale possède encore à ses armes au département des Imprimés un exemplaire du *Ballet de la Reine*, de Balthazar de Montjoyeux. Le baron Pichon en a aussi plusieurs volumes à ses armes, entre autres la première édition de la *Satire Ménippée*, et le ballet de *la Nuit* avec figures et scènes goua-

Quelques dames jouaient des rôles, et parmi elles la princesse d'Angleterre; elles portaient les costumes et la coiffure à la mode d'alors.

M. le duc de Saint-Aignan, chef des « tenans »[1], avait une cuirasse collante, un casque couvert de plumes et des tonnelets avec hauts brodequins. Hercule, dont le rôle était tenu par le duc de Damville, avait une cuirasse de soie noire, des tonnelets très courts, une guimpe blanche, des épaulières en mufle de lion et des manches de chemise fort larges, en batiste; son casque était formé d'une tête de lion. Hesselin, dans l'une des entrées, était déguisé en centaure.

Ni cette figuration ni celles d'autres animaux gigantesques ne se faisaient en nature comme de nos jours au théâtre de la Gaîté ou à celui de la Porte-Saint-Martin. Ces animaux étaient représentés assez grossièrement : on recouvrait des carcasses d'osier avec des étoffes légères; des hommes s'introduisaient dans ces carcasses, et en marchant en cadence donnaient des bêtes que chacun d'eux représentait une idée fort élémentaire[2].

Enfin un certain nombre de rôles de femmes étaient encore joués par des hommes en travesti. Il y avait, bien entendu, force machines, et les toiles de fond changeaient fréquemment, transportant ainsi la scène dans les lieux les plus divers[3].

Ces ballets avaient pris une telle extension à la cour qu'on avait dû créer pour eux un service tout spécial, et les figurants ne devaient pas moins s'amuser aux préparatifs qu'à la représentation même. Dans l'un des nombreux dessins provenant des Menus Plaisirs[4], on trouve

chées. Il est à noter que Guignard, dans l'*Armorial du Bibliophile*, n'a pas signalé sa bibliothèque. Il était renommé pour son appétit, et Loret le qualifie ainsi :

Goinfre du plus haut étage,
Rare et galant personnage.

Voir Bonnaffé, *les Amateurs du* XVIIe *siècle* (*Archives de l'art français*, t. IV, p. 339 et 404). — Nous avons retrouvé aux Archives nationales, dans le *Journal du garde-meuble*, vol. I, p. 240, trace de la vente qui eut lieu le 6 mai 1671 :

« Meubles d'Inselin, n°s 1032 et 45 du chapitre des meubles de broderie. Faut faire entrée d'un meuble de broderie d'or et d'argent complet garny de campanes venant de l'inventaire des meubles de M. Inselin consystant au détail porté sur l'inventaire, plus quatre pièces de tapisserie de riche broderie d'or et d'argent, plus une table octogone de marbre de pièces de rapport, un tapis de table.... »

1. « Tenant », personnage de tournoi ou de carrousel.

2. Voir le recueil de M. Edmond de Rothschild.

3. Voir Nuitter et Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*, Paris, 1886, p. XIII à LXXII. Voir aussi le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts*, t. II, p 213, au mot BALLET.

4. De la collection Edmond de Rothschild.



Entrée du héraut et des tambours dans le ballet de *la Douairière de Bilbao*.

la vue d'une loge d'acteurs de ballets qui se préparent à danser. Au premier plan, un personnage se fait habiller par deux valets; il n'est autre que l'inévitable Hesselin, comme le prouvent ses armoiries placées de chaque côté du dessin. Dans le fond sont tous les accessoires du ballet, des tableaux donnant l'indication des costumes, puis des habits, des chaussures, des masques, des perruques, des chapeaux, des armes et autres objets de toute nature. Des valets sont là qui s'empressent de servir les figurants venus pour prendre ce qui leur est nécessaire.

Les ballets continuèrent à être très fréquents jusqu'à l'introduction des pièces de Molière dans les représentations royales[1]. Mais leur description ne serait guère qu'une répétition et n'ajouterait aucun détail nouveau à ceux que nous avons donnés.

Aussitôt que le roi eut pris goût aux pièces de Molière, il lui demanda d'ajouter à ses comédies des ballets d'un genre pompeux et mythologique tels que lui, le Roi-Soleil, pouvait les aimer, et où il figurait dans des costumes tout couverts de lambrequins et de pierreries, avec des tonnelets pendants, des cothurnes antiques décorés de mufles de lion, et la tête tout empanachée, comme les personnages peints ou sculptés sur les murs du château de Versailles. C'est ainsi qu'il figura dans *le Mariage forcé*, dans *les Fâcheux* et dans d'autres comédies-ballets.

Plus tard, le roi commande à Molière, à la place de ces ballets décoratifs, des bouffonneries grotesques qui puissent le faire rire. Molière compose alors les cérémonies de *Monsieur de Pourceaugnac* et du *Malade imaginaire.* Les ballets de Henri IV, de Louis XIII et de la Jeunesse de Louis XIV sont déjà loin; une seule partie en subsiste, celle qu'on appelait le « grand ballet », où tout le monde, couvert de clinquant et d'aigrettes, paraissait sur la scène et exécutait des danses d'ensemble.

De nos jours, on voit à certains moments le corps de ballet apparaître et figurer des tableaux où la lumière rend plus vives encore les couleurs chatoyantes des costumes qui s'enlèvent sur des fonds de décors à aspects féeriques. Ces ensembles, vestige du grand ballet d'autrefois, forment dans le ballet moderne la partie la plus importante, celle où l'art du décorateur et celui du poète atteignent le plus grand effet scénique.

1. On peut citer, depuis le ballet de *Cassandre* (26 février 1651) jusqu'à celui de *Flore* (1689), les ballets de *la Nuit* (1653), du *Temps* (1654), des *Noces de Thétis et de Pélée* (1654), des *Plaisirs* (1655), de *la Prospérité des Armes de la France*, d'*Alcidiane* (1658), de *l'Amour malade* (1663), des *Amours déguisés* (1664), des *Muses* (1666), sans compter les comédies-ballets de Molière et de Corneille.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

BIBLIOGRAPHIE DES BALLETS

Des ballets joués à la cour en si grand nombre[1] au commencement du XVIIe siècle, il est resté heureusement des figurations qui nous permettent aujourd'hui d'étudier les amusements de nos pères.

Lorsqu'il s'agissait de préparer un ballet, les dessinateurs du cabinet du roi étaient chargés de composer les costumes de chacun des figurants. Puis des artistes de moindre valeur les reproduisaient à un grand nombre d'exemplaires, comme on le ferait aujourd'hui au moyen de la photographie. Une série complète des dessins de chaque ballet était jointe aux exemplaires du libretto, et l'on en offrait un ainsi illustré à chaque figurant en souvenir de la fête à laquelle il avait pris part. Il existe encore un certain nombre de ces albums du temps de Louis XIII et de Louis XIV.

Il y en a d'abord plusieurs qui ont été recueillis au XVIIIe siècle par le fameux collectionneur Fevret de Fontette. On sait que sa collection passa tout entière dans la bibliothèque du roi et qu'elle est actuellement à la Bibliothèque nationale.

La suite complète des trois ballets des *Ridicules* (1628), des *Quatre Parties du Monde* (1629) et du *Château de Bicêtre* (1630) se trouve aujourd'hui au cabinet des Estampes[2]; ils sont collés feuille par feuille sur de grands registres dits *de l'histoire de France*, où sont classés chronologiquement toutes les estampes et dessins divers se rapportant à notre histoire nationale.

Fevret de Fontette a lui-même écrit au-dessus de chaque dessin le nom du ballet et le numéro de l'entrée dont il était la figuration. Mais là encore il n'a pas été plus

1. Voir Bibliothèque nationale, mss. Fonds fr. nos 24352 à 24355. Voir aussi : Paul Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII*, 1581-1652, Genève, 1868, 6 vol. *Mémoires du maréchal Bassompierre*, déjà cités, t. I, p. 61, 79, 191, 195, 223, 342; t. II, p. 111; t. III, p. 436; t. IV, p. 294. Le Père Ménestrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682, in-12. *Recueil des plus excellents Ballets de ce temps*, Paris, 1612. Armand Baschet, *le Roi chez la Reine*, Paris, 1866. Enfin toute la suite des libretti des ballets conservés à la Bibliothèque nationale (départ. des Imprimés) dans la série Y et dont le catalogue n'est pas encore publié.

2. Cabinet des Estampes, collection de l'Histoire de France, Qb. 32 et 33. Cédés au roi en 1770, ces dessins ont été sommairement catalogués par le Père Lelong dans sa *Bibliothèque historique de la France*. Depuis, M. Henri Bouchot les a décrits plus complètement.

habile que pour le classement de l'entrée de Charles-Quint à Bruges, qu'il a qualifiée d'entrée de François Ier à Paris[1].

En effet, si l'on en croyait les inscriptions placées par lui en tête de chaque série de ballets, nous serions en présence du ballet des *Ridicules* donné par le roi à Saint-Germain-en-Laye le 17 janvier 1628, du ballet des *Quatre Parties du Monde* également donné par Louis XIII à Saint-Germain le 12 janvier 1629, et enfin du ballet du *Château de Bicêtre* donné par le comte de Soissons au Petit-Bourbon le 8 mars 1632[2].

Or cette dernière indication seule est exacte. Le roi ne pouvait danser à Saint-Germain le 17 janvier 1628 ni le 12 janvier 1629, attendu qu'à la première de ces dates il était devant la Rochelle, et à la seconde du côté de Dijon, en route pour le Piémont, où il devait aller prendre le commandement de l'armée.

D'autre part, les titres de ballets donnés par Fevret de Fontette et acceptés par le Père Lelong dans la Bibliothèque historique de la France[3] paraissent être de fantaisie. On ne les trouve cités nulle part, dans aucun recueil, dans aucun imprimé. Or nous avons pu identifier d'une façon positive ces deux ballets : le premier est celui de *la Douairière de Bilbao*, dansé au Louvre au commencement de l'année 1626[4]; le deuxième, celui des *Fées de la forêt de Saint-Germain*, dansé également au Louvre le 11 février 1625[5].

Les différents dessins de la collection de Fevret de Fontette sont assez grossiers; mais ils se retrouvent plus finement dessinés dans un volume de maroquin rouge, relié à la fin du XVIIe siècle, actuellement conservé au musée du Louvre, dans la collection des dessins français. On en attribue la paternité à Daniel Rabel, le brillant auteur des miniatures sur vélin du Muséum d'histoire naturelle[6] et des gravures de *l'Astrée* d'Honoré d'Urfé.

Que Rabel ait fait des dessins de costumes de ballets, c'est certain; qu'il ait dessiné ceux des trois ballets de *la Douairière de Bilbao*, des *Fées de la forêt de Saint-Germain* et du ballet du *Château de Bicêtre*, c'est probable; mais ce qui devient presque improbable, c'est qu'on lui attribue les dessins du recueil du musée du Louvre ou ceux de la Bibliothèque nationale. Ces dessins sont des copies des originaux qui ont disparu et dont Rabel pouvait être l'auteur.

Des innombrables ballets donnés à la cour de Louis XIII il ne reste, croyons-nous, comme suite complète de dessins, que celles que nous venons de citer.

Pour la période de la régence d'Anne d'Autriche on n'est guère plus riche. D'abord, on voit au cabinet des Estampes le livret du *Ballet des fêtes de Bacchus*[7]. C'est une suite purement grotesque avec quelque poésie insignifiante : presque tous les rôles de femmes sont tenus par des hommes masqués, et le succès de ce ballet ne paraît guère avoir été plus retentissant que celui des autres. Mais l'exemplaire du libretto est inté-

1. Voir p. 111 à 115.
2. *Mercure*, t. XVIII, p. 30.
3. Dans l'appendice du tome I.
4. *Mercure*, t. LXII, p. 188. Ce ballet a été imprimé deux fois, la première fois à l'imprimerie du Louvre, in-4, 1626, pour l'usage des figurants seulement.
5. Paul Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour sous Henri IV et Louis XIII*, déjà cités, t. III, p. 32, et abbé de Marolles, *Mémoires*, Amsterdam, 1755, t. II, p. 120.
6. Voir Bellier de la Chavignery, *Dictionnaire général des Artistes de l'école française*, Paris, 1885, *verbo* RABEL (Daniel). — Malherbe, édit. Lalanne; Collection des Grands Écrivains, Paris, Hachette, 1862, t. II, p. 257, et *Correspondance littéraire*, 1860, p. 489. *Abecedario* de Mariette, *verbo* RABEL. Ch. Stein. Article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890. Jal, *Dictionnaire critique de Biographie et d'Histoire*; de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 324.
7. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Pd. 74. Paris, Balard, in-4, 1651.

ressant par lui-même. Car, outre ses gravures, il porte sur sa reliure les armoiries d'Hesselin, l'un des figurants. Ce livre lui a été remis en souvenir de la part qu'il prit à cette représentation.

La Bibliothèque de l'Institut a recueilli plusieurs épaves du service des Menus Plaisirs, principalement deux libretti de ballets : le premier est celui du ballet de *la Nuit*, donné en 1653[1]; l'autre est celui du ballet des *Noces de Thétis et de Pélée*[2]. Ce dernier n'est pas unique, puisque le baron Pichon possède un deuxième exemplaire avec figures gouachées de ce ballet dans une reliure aux armes d'Hesselin; il provient par conséquent de la bibliothèque de cet amateur, qui était, comme toujours, un des principaux acteurs du ballet. Ce libretto est semblable à celui de l'Institut, mais il possède en plus la représentation de chacune des entrées avec changement de décor. Les figures sont loin d'être faites par un artiste de premier ordre; elles sont sinon de la même main que celles du ballet des *Fêtes de Bacchus* de la Bibliothèque nationale[3], du moins du même genre.

A côté de ces deux recueils, il y a à la Bibliothèque nationale (aux Estampes, dans la collection Hennin[4]), cinq dessins coloriés de costumes de ballets : l'un représente le roi en costume d'Apollon; les autres, quatre guerriers avec d'énormes panaches, des cuirasses collantes à tonnelets à la façon des fameux habillements du carrousel de 1661. Ces dessins de costumes ont été catalogués par Hennin comme appartenant au ballet de *la Nuit*, et le conservateur du cabinet des Estampes a, dans le catalogue officiel de cette collection, maintenu l'indication. Or, de ces cinq dessins, un seul, le premier, celui qui représente le roi en Apollon, se retrouve dans le volume de la Bibliothèque de l'Institut et dans celui du baron Pichon, qui contiennent les gouaches du ballet des *Noces de Thétis et de Pélée* et ne se voit pas dans le libretto du ballet de *la Nuit* de la bibliothèque de l'Institut. On peut en conclure avec certitude que l'indication donnée par Hennin ainsi que par le catalogue officiel de sa collection est fausse. Le premier des dessins se rapporte bien au ballet des *Noces de Thétis et de Pélée*, mais aucune recherche ne nous a amené à identifier les autres, et de ce fait nous pouvons proposer l'hypothèse suivante : il existait un recueil de dessins pour ballets divers, exécutés par La Belle et qui faisaient partie de la collection détruite dans l'incendie de l'atelier de l'ébéniste Boule[5]. Le baron Pichon crut un instant que ce recueil était sauvé, et, en véritable bibliophile, il s'imagina qu'il en était le possesseur. Il n'en était malheureusement rien : le livre possédé par le baron Pichon était le ballet de *la Nuit* précité. Au contraire, le recueil de La Belle, probablement dispersé, a sans doute laissé des épaves ou avait eu des imitations dont on a recueilli quelques fragments. Ces cinq

1. Bibliothèque de l'Institut, n° 195.

2. *Idem* n° 196.

3. M. Ludovic Celler, dans son livre sur *les Décors, les Costumes et la Mise en scène au* XVIIe *siècle*, croit (p. 96) que ces gouaches étaient exécutées par Papillon de la Ferté lui-même. Ceci nous paraît impossible, puisque ces gouaches sont de la même main que celles du baron Pichon et que celles du Cabinet des Estampes (*Ballet des fêtes de Bacchus*), que toutes deux sont reliées aux armes d'Hesselin, et ne peuvent, par suite, lui être postérieures, Hesselin vivant cent ans avant Papillon. Cet argument unique suffirait, sans qu'il soit nécessaire d'insister sur le style et la façon de traiter la gouache, qui appartiennent, sans aucun doute, à la première partie du XVIIe siècle.

4. Volume LI.

5. On sait que l'atelier du fameux ébéniste Charles Boule fut détruit dans un incendie, le 30 août 1720. A la suite de cet incendie, Boule rédigea un mémoire adressé au roi à l'effet d'obtenir de lui une indemnité. A ce mémoire était joint l'inventaire des objets qui avaient été détruits. Entre autres se trouvaient deux cent soixante-quinze figures coloriées dessinées par La Belle et représentant toutes sortes de dessins pour ballets et opéras. Ce volume, en format d'in-folio moyen, avait appartenu à Hesselin. (Papiers de Decotte, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr., supplément, n° 2724, et *Archives de l'Art français* documents, t. IV, p. 334 et 401).

dessins conservés par Hennin sont ou une épave du recueil autrefois possédé par Boule, ou bien les débris de quelques recueils reproduisant des costumes divers de ballets quelconques, réels ou de fantaisie, compositions ou reproductions exécutées par quelque peintre assez habile.

Outre ces libretti complets, retrouvés et classés ensuite, on avait conservé, au fur et à mesure qu'on montait un ballet, les dessins de costumes et les maquettes de décors exécutés à chacune de ces occasions. Mais personne ne s'était préoccupé de leur classement ni de leur conservation. Empilés confusément, beaucoup d'entre eux avaient disparu pour toutes sortes de motifs. Lorsque en 1748 Papillon de la Ferté fut appelé à la direction des Menus Plaisirs, il crut devoir réunir en volumes tous ces dessins dépareillés. Il chargea de ce soin un de ses employés du nom de Lévêque. Celui-ci, fort embarrassé sans doute pour classer méthodiquement cette masse de dessins, les colla au hasard dans divers registres.

Il en résulte que quand on retrouve aujourd'hui quelqu'un de ces registres, on ne peut dire à quel ballet appartenaient les dessins de tel ou tel costume ni quel était le personnage qui devait s'en vêtir.

Quand arriva la Révolution, ces différents dessins, réunis en registres ou encore en feuilles volantes, furent pour la plupart mis à l'encan.

Aussi les retrouve-t-on dispersés dans différentes collections publiques ou privées. Il y en a actuellement cinq volumes reliés en vieux veau marbré aux armes des Menus Plaisirs aux Archives nationales[1], et un volume relié de même à la bibliothèque de l'Opéra. Ils contiennent principalement des maquettes de décors, des costumes et des dessins d'appareils de machinerie. On y trouve également des projets et des plans de buffets pour des collations ou des arrangements de salons pour des concerts et des bals[2]. Le baron Edmond de Rothschild en possède quatorze volumes qu'il a récemment acquis en Angleterre, où ils avaient été reliés à nouveau au commencement de ce siècle. La collection Rothschild renferme, comme celle des Archives nationales, des suites de décors, de costumes et de machineries dont les plus anciennes remontent à l'époque du ballet des *Polonais*, en 1573 ; on peut les attribuer à Jacques Patin ou à des peintres contemporains ; les plus modernes sont de la fin du règne de Louis XIV. Bon nombre de ces dessins semblent être de la main de Gissey ou de Bérain. L'un d'eux représente même le portrait de Louis XIV costumé pour un des ballets donnés vers 1665. Le duc d'Aumale possède également un volume de costumes de ballets qui correspondent tous à la période de la majorité de Louis XIV. Enfin M. de Villeneuve a dans sa magnifique bibliothèque un album où sont des dessins se rapportant au règne de Louis XIII.

Bien que nous n'ayons pas à nous occuper des ballets dansés plus tard sur les petits théâtres du temps de Louis XV, nous devons signaler ici que les registres des Menus Plaisirs relatifs à cette époque sont plus nombreux. La collection du baron Taylor en comptait à elle seule plus de dix volumes.

L'étude de ces différents registres de dessins relatifs au XVIe et au XVIIe siècle est d'autant plus intéressante que, sans eux, il serait impossible de connaître les mille détails de mise en scène qui ont un si vif attrait pour nous. Ces détails ne s'appli-

1. O[1] 3238-3242.

2. La Bibliothèque nationale (cabinet des Estampes) possède un recueil coté Tb $\frac{1}{+}$ provenant de la collection Destailleur. Le catalogue en a été dressé et publié par M. Courboin dans les *Mémoires de l'histoire de Paris*. Un autre recueil coté O^a 36 contient aussi un certain nombre de dessins qui sont entrés à la Bibliothèque à une époque indéterminée. Ils datent tous du temps de Louis XIII et de Louis XIV. Un seul, représentant un costume de Turc, est du XVIIIe siècle. MM. de Goncourt et Achille Devéria possédaient aussi des albums analogues.

quent pas seulement au théâtre de la cour, ils nous donnent des notions générales sur ce qu'étaient les théâtres publics; car on sait que l'Hôtel de Bourgogne, pas plus que le théâtre du Marais, n'ont laissé de monuments graphiques qui suppléent à ces recueils des Menus Plaisirs; ils étaient d'autant plus importants à signaler que, malgré le grand nombre d'ouvrages parus sur le théâtre, les monuments graphiques paraissent avoir été fort dédaignés, sinon tout fait ignorés, des divers écrivains qui se sont occupés d'art dramatique.

LIVRE TROISIÈME

LE THÉATRE A L'ÉTRANGER
AU XVIe ET AU XVIIe SIÈCLE

Depuis quelque temps, la critique et l'histoire littéraires semblent se préoccuper des origines du théâtre. Pour mettre en relief ses commencements et en faire mieux saisir les développements successifs, on a cherché à reconstituer le tableau de son existence matérielle, à laquelle se lie l'histoire de son mouvement littéraire et moral.

Aussi, non seulement en France, mais en Allemagne, de nombreux livres d'érudition ont décrit ce qu'étaient dans notre pays le théâtre, les acteurs, le public, les salles, les décors, les costumes, à l'époque de la Renaissance et sous les règnes de Louis XIII et de Louis XIV; mais cette étude, pour être complète, devait embrasser aussi le théâtre des différents peuples de l'Europe; car il importe de savoir quelle influence la mise en scène de l'étranger a exercée sur notre théâtre et de constater, d'autre part, ce que nous avons appris et inspiré aux autres pays.

CHAPITRE PREMIER

LE THÉATRE EN ITALIE

La seconde partie du XVIe siècle avait vu, en France, avec la fin des Mystères et l'apparition des Comédies ou des Tragédies psychologiques, la décadence de la décoration, qui avait été si brillante au XVe siècle, avec Jean Foucquet, Poyet, Michel Colombe et tant d'autres artistes de valeur.

Par un singulier hasard, ce fut à l'époque où la mise en scène disparaissait de ce côté des Alpes, qu'elle eut en Italie son plus grand développement.

Les lettres et la philosophie y prenaient alors un essor considérable. On récoltait la moisson semée par le Dante; dans la littérature comme dans les arts, on se réveillait du long engourdissement du moyen âge. Il semblait que, réchauffée au soleil levant de Venise, l'Italie eût secoué sa torpeur, et que de toutes parts eussent surgi des poètes, des philosophes et des artistes. L'amour de l'antiquité poussait naturellement le théâtre dans la même voie que les arts, c'est-à-dire à l'imitation des chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome. Les fresques ou les tableaux de Mantegna et de Véronèse, reproduisant des suites de portiques et d'amphithéâtres de marbre, qui se détachent sur le fond ensoleillé du ciel bleu, comme celui de l'Adriatique, furent les cadres merveilleux où les acteurs interprétèrent les œuvres de l'Arioste et de Machiavel.

Aussi le théâtre italien, à cause de la nature même du pays, de son climat et du génie de ses habitants, brilla-t-il plutôt par le côté décoratif de ses représentations que par l'élévation et la valeur littéraire des idées qu'il mit en action, et les noms de ses décorateurs, Raphaël, Léonard de Vinci et Mantegna, sont devenus plus célèbres que ceux de ses premiers auteurs dramatiques.

Les Mystères n'avaient pas eu dans ce pays la même importance qu'au nord de l'Europe. On avait cependant donné à plusieurs reprises des représentations luxueuses. Une d'elles nous est connue par le souvenir d'une catastrophe inouïe qui la termina. C'était à Florence, au XIVe siècle; sur le vieux pont de l'Arno on avait construit un échafaud, dont le principal effet consistait dans la représentation d'un Enfer gigantesque, qui à un moment donné devait s'enflammer. Tout à coup, au milieu de l'action, le pont s'écroula, emportant dans le fleuve l'échafaud et les acteurs, qui furent engloutis en masse, sous l'œil des spectateurs terrifiés et impuissants à les sauver[1].

Le retour à l'étude de l'antiquité commença au théâtre par l'apparition de pièces traduites ou imitées des tragédies et des comédies anciennes; les cours particulières des États si nombreux de l'Italie encouragèrent ce mouvement, et de toutes parts potentats et prélats donnèrent des représentations d'un genre nouveau[2]. En même temps, Milan, Florence, Venise, organisèrent des fêtes publiques à décorations multiples. Là furent inaugurés les portiques et les arcs de triomphe, avec un décor redondant, tel que l'on en vit dans les cérémonies françaises et flamandes à la suite des premières guerre d'Italie[3].

La fête du mariage de Jean Galéas Sforza, duc de Milan, avec Isabelle d'Aragon, en 1489, pour n'en citer qu'une, fut splendide.

Léonard de Vinci en était le principal organisateur. De concert avec le poète Bellincioni, il fit une machine théâtrale intitulée *il Paradisio*, représentant un planétaire colossal dans lequel les planètes, figurées par des acteurs, tournaient, grâce à un mécanisme ingénieux, autour de la princesse d'Aragon, en chantant ses louanges; machines théâtrales, chœurs, poésies, peinture décorative, Léonard de Vinci avait tout inventé pour cette fête[4].

Ces décorations admirables, pas plus que celles des successeurs de Léonard et de Raphaël, ne parurent sur des scènes publiques; jusqu'à la fin du siècle, il n'y eut pas de théâtre proprement dit en Italie, et l'on se servait, pour toutes les représentations d'opéra ou de comédie, des salles somptueusement décorées, comme celle du Conseil des Dix dans

1. Villani, *Historia*, liv. VIII, chap. LXX.

2. Chassang, *Essais dramatiques imités de l'antiquité au* XIVe *et au* XVe *siècle*; Paris, 1852, in-8.

3. Voir Moreni, *De ingressu summi pontificis Leonis X Florentiani descriptio*. Firenze, 1793.

4. Nous devons la communication de ce renseignement inédit à M. Eugène Muntz, que nous remercions vivement de son obligeance.

le palais des Doges, ainsi que le prouve la relation du spectacle par lequel la Sérénissime République de Venise fêta Henri III lors de son retour de Pologne en France[1].

Dès le milieu du xv[e] siècle, à Ferrare, on représentait, dans une des salles du palais, des pantomimes de dieux et de déesses, de géants et de vertus, devant un auditoire assis[2].

Les Gonzagues rivalisent alors avec les familles d'Este, et l'une des plus belles œuvres de la peinture du xv[e] siècle, *les Triomphes de César*, de Mantegna, conservés aujourd'hui à Hampton-Court, n'étaient autres qu'une partie des décorations d'une salle faite à Mantoue pour une série de représentations données devant les ducs[3]. La salle du palais que Mantegna avait à décorer était de forme rectangulaire, bordée de portiques à colonnes avec des chapiteaux peints et dorés. Les architraves, supportées par les colonnes larges chacune de 3 mètres environ, au nombre de huit sur les grands côtés, étaient ornées, dans leur partie supérieure, de guirlandes et de rosaces de fleurs. Au-dessus, on avait tendu des draperies d'or sur le fond desquelles se détachaient des plantes vertes. La scène, placée à une des extrémités du rectangle, avait comme profondeur l'espace de deux architraves. En face, étaient des gradins en amphithéâtre pour les dames, les musiciens et « les trompettes allemandes ». Sur la scène on voyait d'un côté une grotte, et tout en haut un ciel resplendissant de lumière. Une mécanique faisait tourner les différentes planètes, telles que le Soleil et la Lune. Dans la salle, l'espace compris entre chaque colonne était garni, à hauteur d'homme, des tableaux des *Triomphes de César* et d'autres représentant les *Triomphes de Pétrarque*, aujourd'hui disparus, si toutefois on ne doit point reconnaître les esquisses de l'un d'eux dans *le Triomphe de la Vertu poursuivant le Vice*, qui est au musée du Louvre; ce charmant petit tableau forme, avec trois autres peintures du Pérugin,

1. Voir Livio Niso Galvani, *I Theatri musicali di Venezia nel secolo XVII*. Milano, 1868 : Introduction. — Francesco Sansovino, dans son livre intitulé *Venetia, città nobilissima*, petit in-4, 1581, ne cite aucun théâtre à Venise à la date de 1581. C'est pourtant une description exacte de la ville de Venise; Sabattini, dont l'ouvrage (*Pratica di fabricar scene e machine ne theatri*) n'est que de 1638, dit qu'à cette date on ne songeait encore à établir de théâtres que dans des salles déjà existantes.

2. E. Muntz, *la Renaissance des Arts en Italie*. Paris, 1891, d'après les commentaires de Pie II (Æneas Sylvius Piccolomini).

3. Voir : *Lettere artistiche inedite pubblicata per cura di G. Campori*; 1886, p. 2 (renseignements fournis par le comte Carlo d'Arco, de Mantoue).

une suite qui décorait autrefois le *studio* d'Isabelle d'Este[1]. Au-dessus des tableaux étaient des candélabres tout dorés portant des armoiries et des lumières. Sur la colonnade il y avait des statues argentées, dorées ou coloriées. Le fond était fait d'une tenture bleu de ciel, constellée.

Dans cette salle, on joua successivement le *Philonico*, le *Pœnulus* de Plaute, l'*Hippolyte* et les *Adelphes* de Térence.

A Rome, où les Médicis dirigent les arts, l'avènement au pouvoir pontifical de Léon X est l'occasion de fêtes non moins somptueuses. Lorsque Jules et Laurent de Médicis sont reçus au Capitole en 1515, on dresse non loin du palais des sénateurs un théâtre en bois de forme carrée avec des estrades à gradins sur les trois faces de la partie de la salle opposée à la scène.

Quoique les contemporains nous fassent l'éloge de la décoration architecturale extérieure et intérieure de cet édifice, aucun d'eux ne nous a laissé de renseignements précis à ce sujet[2].

Léon X, qui adore le théâtre, organise aussi des représentations dans son palais : tantôt on y donne *la Calandra*, ou *la Mandragore*, ou d'autres nouveautés, tantôt des traductions d'auteurs anciens, surtout de Plaute. En 1518, pour les *Suppositi* de l'Arioste, le pape demande à Raphaël d'élever un théâtre dans l'intérieur du château Saint-Ange. Le peintre, rompant avec la tradition des théâtres rectangulaires, tels que celui qu'on avait construit trois ans plus tôt au Capitole, édifie une salle en hémicycle, conformément aux préceptes de Vitruve[3], avec des gradins circulaires au bas desquels est une estrade portant un trône pour le souverain pontife[4].

Ces deux constructions éphémères de théâtres en bois ne demeurèrent pas isolées; mais aucun monument durable n'avait encore été consacré à l'art dramatique en 1580[5].

Une seule salle pourtant avait eu un caractère de permanence. Elle avait été élevée par Palladio, en 1565, à Vicence, pour la célèbre com-

1. Nous devons ce renseignement à M. Lafenestre, de l'Institut, conservateur du musée des Peintures au Louvre; nous le remercions également de toutes les indications qu'il a bien voulu nous communiquer sur les décorations italiennes.

2. *Scelta di curiosità letterare inedite o rare dal secolo* XIII *al* XVII; Bologne, 1885 : *Narratio Pauli Pallioli della spectacoli celebrati in campidoglio da Romana nel recevere lo magnifico Juliano et Laurentio di Medicis per suoi patritii.*

3. *Les Dix Livres de l'Architecture*, avec les notes de Perrault, publiés par Tardieu et Coussin. Paris, 1837, 2 vol. in-fol.

4. G. Campori, *op. cit.*

5. Jacob Burkhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgard, 1877, p. 390.

pagnie de la Calza, qui devait y représenter la tragédie d'*Antigone*, de Monte Vicentino. Frédéric Zuccheri en fit les peintures décoratives : c'étaient douze grands tableaux encastrés dans la muraille du fond de la scène comme une suite de bas-reliefs décorant une façade architecturale à entre-colonnements. Contrairement aux habitudes en cours, cette salle ne fut pas détruite aussitôt après la représentation; mais, comme elle était uniquement en bois, le feu la fit disparaître quelques années après, sans qu'aucun dessinateur en ait laissé une reproduction.

Au lieu de procéder comme les Confrères de la Passion l'avaient fait pour la construction de l'Hôtel de Bourgogne ou comme les Romains pour les salles du Capitole en 1515, c'est-à-dire au lieu d'édifier une salle rectangulaire, Palladio étudia, comme Raphaël en 1518, au château Saint-Ange, les salles de spectacle de l'antiquité, et fut assez habile pour reconstituer tout d'une pièce le type des théâtres romains, tel que Vitruve l'avait décrit[1].

Ces théâtres affectaient la forme d'un hémicycle, dont la base ou diamètre formait la scène; la partie circulaire allant d'un côté de la scène à l'autre était bordée par une suite de gradins; l'espace compris entre ces gradins et la scène formait un emplacement libre destiné dans l'antiquité au chœur, et réservé de nos jours à l'orchestre. Un ou plusieurs escaliers rendaient facile la communication entre la scène et cet espace libre, où par suite le spectacle se déroulait en même temps que sur le théâtre[2]. Les scènes romaines de l'antiquité, en comparaison de nos scènes modernes, étaient gigantesques : celle du théâtre d'Orange, qui existe encore, par exemple, a 65 mètres de largeur, c'est-à-dire 45 mètres de plus que celle du nouvel Opéra[3].

Elles étaient d'une élévation excessive : le fond et les deux côtés représentaient des façades d'architecture généralement à plusieurs ordres superposés, avec des entablements, des colonnes, des chapiteaux, des niches décorées de statues, en un mot une ornementation en relief de façade de monument exécutée en pierre, peut-être même en marbre;

1. *Les Bâtiments et les Dessins d'André Palladio, recueillis et illustrés par Octave Bertolti Scamozzi, en italien et en français.* Vicence, 1776-1783, 4 vol. in-folio, t. I, p. 1 à 27.

2. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien.* Paris, 1731, 2 vol. in-8, t. I, p. 116.

3. Au sujet de la restauration du théâtre d'Orange, voir : Caristie, *la Restauration du théâtre d'Orange*; Paris, 1856-1857, in-8; et dans le catalogue de l'Exposition théâtrale de 1878, les articles de MM. Heuzey et Nuitter. — Voir aussi Daniel Ramée, *Histoire générale de l'Architecture*, t. I, p. 506.

le tout était probablement recouvert d'un toit de charpente pour rejeter les eaux pluviales en dehors et servir de point d'appui à la machinerie[1].

Ces immenses théâtres présentaient aux yeux du public un édifice d'une harmonie générale soutenue, beaucoup plus qu'ils ne donnaient l'illusion scénique, moins recherchée alors que maintenant.

On ne peut mieux comparer la scène du théâtre d'Orange qu'à l'un des côtés de la cour Carrée du Louvre. Les ordres superposés d'architecture du théâtre n'étaient pas moins hauts que les bâtiments de notre Musée national, et la scène s'étendait, à une trentaine de mètres près, sur une aussi grande surface architectonique.

Le fond de la scène était percé de trois portes qui avaient dans toutes les pièces la même signification : celle du milieu, appelée porte royale, simulait l'entrée du palais ou de la maison; la porte de droite, le logement des hôtes; la porte de gauche avait les autres attributions nécessaires aux spectacles, et figurait un sanctuaire, une prison ou même la campagne[2].

La scène olympique du théâtre de Vicence, longue de 108 pieds et large de 66, avait été ainsi disposée par Palladio; mais chacune des trois portes du fond laissait voir une rue en enfilade, peinte en décors, avec une perspective en trompe-l'œil des plus réussies.

Dix ans après la construction du théâtre de Vicence, le duc de Parme en fit édifier dans son palais un plus grand, dont les ruines subsistent et peuvent encore être admirées.

L'architecte Alcotti l'imagina d'une façon assez singulière, moitié en cirque, moitié en salle de spectacle. Au-dessus des rangs de gradins faisant le tour de la salle sont deux ordres d'architecture, dorique et ionique, de 36 pieds de haut, dont les entre-colonnements sont percés de fenêtres. Au milieu de l'amphithéâtre, face à la scène, est une loge réservée au duc souverain. La scène possède un rideau de manœuvre avec une peinture allégorique de grandes dimensions, difficile à expliquer. Ce rideau devait exister dès 1622[3]. Le théâtre de Parme fut, croyons-nous, le dernier que l'on restitua d'après l'antique :

1. C'est du moins l'avis de M. Caristie. MM. Heuzey et Garnier font de nombreuses réserves sur cette partie de la restauration du théâtre d'Orange.

2. Vitruve, *op. cit*

3. Voir sur le théâtre de Parme, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, Vb.[34].

A la *National Gallery*, à Londres, on voit un tableau de Ferdinand Bibbiena représentant la scène et un décor de ballet du théâtre de Parme vers 1725. Il n'y a encore ni rideau ni manteau d'arlequin; la scène est fermée par des tentures relevées à l'aide d'embrasses.

car en 1637 on construit à Venise, sous le nom de San Cassiano, le premier théâtre moderne en forme de cercle tronqué aux trois quarts.

Cette disposition est connue; elle diffère de la forme des théâtres antiques en ce que les deux côtés de la salle semi-circulaire s'allongent et se rétrécissent près de la scène; puis, pour diminuer la distance qui sépare le fond de la salle de l'endroit où jouent les acteurs, on écrase la courbe à son sommet, pour en faire presque une ligne droite; la plus grande largeur reste au fond. Ainsi la silhouette générale des salles de théâtre modernes a la forme d'une raquette.

La mise en scène à machines et à masses de figurants, avec effets de lumière tels que Louis XIV les adopta à Versailles dans les diverses fêtes de son règne et que l'Opéra parisien mit ensuite en usage, se créa et se développa sur ce même théâtre de San Cassiano dont les principales dispositions architecturales furent bientôt adoptées dans toute l'Italie. A Venise seulement on voit paraître successivement, durant le XVIIe siècle, seize autres salles de spectacle ayant des séries de loges; leur voûte centrale s'appuyait sur des colonnes; il y en avait deux près de la scène; les autres étaient au milieu des côtés et séparaient les loges de côté des loges de face, comme à l'Opéra de M. Garnier, à Paris.

Durant le XVIIIe siècle, les architectes italiens cherchent encore des perfectionnements. Vers 1720, Bibiena reprend à Vérone le principe des deux portes monumentales de côté près de la scène, donnant accès des corridors dans la salle, que Palladio a mises dans le théâtre olympique. Cette disposition est avantageuse, en raison du rétrécissement de l'avant-scène, car elle crée des places de souffrance : aussi l'adopta-t-on partout. Ce sont ces deux portes par où l'on pénètre encore dans tous les théâtres de Paris aux fauteuils d'orchestre.

Le fils de Bibiena, Galli Bibiena, inaugura à son tour une nouvelle disposition de salle destinée à concilier la sonorité avec les exigences de la scène; il donne au théâtre la forme d'une cloche renversée dont l'avant-scène est la base à évasement. On appelait cette disposition « courbe phonique », mais elle n'est plus d'usage de nos jours.

En 1675, Fontana avait élevé à Rome le théâtre de Tordinone, à six rangs de loges perpendiculaires, sans amphithéâtre ni fauteuils de balcon, comme est encore le San Carlo à Naples. C'est le type italien de nos jours.

Il reste à citer la Scala de Milan, le plus célèbre des théâtres au

point de vue lyrique et que les architectes ont proclamé le meilleur modèle de théâtre encore existant. Le progrès qu'on y constate réside principalement dans la régularité de ses parties, dans l'importance donnée aux locaux accessoires, eu égard à la surface du terrain disponible, et surtout dans la correction des courbes de la salle, qui se rétrécissant moins du côté de la scène lui donnent, au lieu de l'aspect d'une raquette ou d'un fer à cheval, celui d'un œuf coupé par le centre. Cette forme, outre l'avantage qu'elle avait de laisser voir la scène à tous les spectateurs, favorisait encore l'acoustique. L'auvent placé à l'entrée extérieure est le premier qu'on utilisa pour le théâtre. Mentionnons encore à chaque étage des loges, et dans les corridors de bordure, des cabinets de service en face des entrées de loges, qui suppriment le service des ouvreuses. Les rangées de loges sont au nombre de cinq, sans amphithéâtre ni fauteuils de balcon[1].

Le théâtre de Carlo Felice, à Gênes, et celui de la Fenice, à Venise, sont copiés sur celui de la Scala.

Mais, au commencement du XVIIe siècle, au moment où l'on construisait le théâtre de San Cassiano, l'agencement théâtral avait fait de notables progrès. Déjà les scènes étaient légèrement inclinées pour mieux présenter les acteurs au public et étaient disposées de telle façon que leurs dessous pouvaient contenir les machines et les trappes. Quant aux décors, nous allons le voir, ils étaient à la hauteur de l'architecture.

Les pièces des palais dans lesquelles on joue au XVe et au XVIe siècle ont bien une scène, mais l'action des acteurs se prolonge dans la salle; les spectateurs sont en quelque sorte compris dans la représentation. La scène est une estrade placée dans le fond; des terrains, des accessoires de décorations, tels que des constructions, des arbres ou des bocages, s'étendent bien avant dans la partie qui est réservée aux assistants. La communication est établie entre la scène et la salle tantôt par un unique escalier en forme de perron, tantôt par deux escaliers partant parallèlement des côtés de la scène et venant se joindre au centre du parterre. L'exhaussement de la scène devant lequel sont les escaliers figure généralement un mur de pierre de taille ou de moellons[2].

A Urbin, Balthazar Castiglione, organisant la représentation de *la*

1. Sur tout ce qui concerne la Scala, voir le récent ouvrage de Pompeo Ambrosiani, *la Scala, note storiche et statistiche.* Milan, 1890.

2. Sabattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne theatri.* Ravenne, 1638, p. 51.

Calandra, du cardinal Bibbiena, simule sur cet exhaussement une partie de la muraille d'une ville, flanquée de deux tours à ses extrémités. La salle est censée être le fossé qui précède le mur. Le fond de la scène, peint sur toile, représente la ville, aperçue en perspective entre les deux tours de la muraille. Des praticables exécutés en relief au moyen de stuc peint, montés sur charpentes, figurent des constructions diverses, telles que palais, églises ou maisons, auxquelles des statues en ronde bosse donnent un aspect de réalité tout particulier.

Cette représentation a lieu le soir aux lumières de lustres et de torchères appendues au mur[1].

Avec Léon X, le théâtre et la décoration arrivent à leur comble. Successivement André del Sarte, Raphaël, Jules Romain, Peruzzi et Aristote de San Gallo[2] sont employés à des décorations éphémères destinées à rehausser l'éclat d'une fête à spectacle donnée dans un palais.

La Calandra du cardinal Bibbiena fut la pièce à succès de la Renaissance italienne; aussi eut-elle tous les honneurs de la mise en scène. On la représenta entre autres fois à Rome, en 1515, devant le pape Léon X, dans l'un de ses palais, et Balthazar Peruzzi, chargé d'en exécuter le décor, peignit un ensemble merveilleux de palais, de temples, de portiques, avec une telle connaissance de la perspective, que les spectateurs se crurent réellement transportés sur la place centrale d'une ville inconnue[3]. C'est aussi avec *la Calandra* que Catherine de Médicis introduit en France les secrets et les ressources de la mise en scène italienne.

A la fameuse représentation des *Suppositi* de l'Arioste, au Château Saint-Ange, le décor représente une ville avec une rue d'enfilade au centre. Il est l'œuvre de Raphaël, ainsi que le théâtre, construit en forme de rectangle[4].

Avant l'ouverture de la salle, dit un témoin oculaire, le pape, près de la porte, ressemblait à un régisseur réglant l'entrée des spectateurs et les plaçant à sa guise. La scène était cachée par un rideau qui descendait dans les dessous et sur lequel était représenté un moine lutinant des satyres! Le pape, après s'être assis, mit ses lunettes et admira long-

1. E. Müntz, *la Renaissance des arts en Italie*. Paris, 1891, t. II, p. 44 et suiv.

2. Vasari, *Vie des peintres et sculpteurs*, trad. Léopold Leclanché. Paris, 1839, t. VIII, p. 224.

3. *Gli artiste italiani e stranieri negli stati estensi*, per G. Campori. Modène, in-8, 1853, p. 371.

4. E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1881, p. 421; et G. Campori, *Documents inédits sur Raphaël, tirés des archives de Modène* (*Gazette des Beaux-Arts*, année 1863, p. 447).

temps la décoration de la salle et de la scène, en particulier le ciel, qui était merveilleux.

L'éclairage se composait de cierges supportés par des candélabres en forme de lettres. Le prologue fut récité sur la scène par un nonce,



Un théâtre italien au commencement du XVIIe siècle
(dessin du Guerchin, collection Rodrigues).

et à chaque entr'acte il y eut des intermèdes de musique et de ballets à la « moresque »[1].

Les pièces de Machiavel n'ont pas moins de vogue que celles du cardinal Bibbiena. Aristote de San Gallo exécute dans les salles de certains particuliers de Florence les décors de plusieurs comédies du célèbre politique, entre autres ceux de *la Mandragore*. Dans une de ces peintures, on voyait la ville de Pise, la Tour penchée, la cathédrale et le baptistère, reproduits non seulement avec une exactitude surprenante, mais avec un réalisme si entendu que les critiques d'art de

1. Lettre de Paulizzo, traduite et publiée par G. Campori dans l'article précité.

l'époque en parlent comme d'une merveille de perspective et de coloris[1].

Des corporations ou des sociétés industrielles ou aristocratiques que l'on pourrait assimiler à des cercles mondains du XIX[e] siècle donnent aussi des spectacles au siège de leurs réunions. La société de la Truelle (*Cazzuola*), montant dans la maison de Bernardin di Giordano *la Mandragore* de Machiavel, charge André del Sarte et Bastiano Aristote de faire les décors. Il n'en a, hélas! rien subsisté, ni description, ni reproduction[2].

Peruzzi, un des plus célèbres parmi les décorateurs, fut à la fois peintre, architecte et machiniste; il sut dans ses représentations du soir disposer les lumières de telle façon qu'elles faisaient rendre aux décorations des effets particuliers et plus puissants que ceux que le jour donne à la peinture[3]; il développa ainsi l'art de la mise en scène et inaugura les représentations du soir, qui n'avaient point encore eu lieu en France sous François I[er].

A Mantoue, aux fêtes du carnaval de l'année 1542, l'élève préféré de Raphaël, Jules Romain, dessine les costumes et les décorations de la comédie de *l'Amour constant* et des *Captifs*, que l'on joua devant le duc[4]. Enfin, dans toutes les villes d'Italie, les plus grands artistes s'occupent de régler la mise en scène des représentations théâtrales. De nombreuses planches de livres[5] nous indiquent comment on disposait alors les décors sur la scène. Les peintres, se rappelant les principes du théâtre antique, avec ses trois portes de fond faisant face au public, donnaient à leurs maquettes l'aspect d'une place avec trois rues : l'une, au centre, s'enfuyant en ligne directe, et les deux autres placées de chaque côté se dirigeant obliquement, chacune en sens opposé. Cette disposition générale se modifiait suivant les circonstances. Lorsqu'on voulait représenter une ville déterminée, on figurait une de ses places centrales d'où s'échappaient un certain nombre de voies, au fond

1. Jacob Burkhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*. Stuttgard, 1877, p. 373.

2. Vasari, *op. cit.*, t. IX, p. 47.

3. Vasari, *op. cit.*, t. V, p. 8.

4. Lettre de H. Capilupo du 25 février 1542 citée par G. Campori dans l'ouvrage précité. On pourrait, rien que dans Vasari, retrouver bien d'autres descriptions de décorations théâtrales; elles sont du reste mentionnées dans Burkhardt, *op, cit.*, p. 390 et suivantes.

5. Voir au cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale, Fa^{G2}, un petit volume de Jean de Tournes intitulé : *Pourtraicts divers*. Lyon, 1556.

Maurice Sand, *Masques et Bouffons*, 1859, in-8, p. 42 et suiv. — Serlio, *les Sept Livres de l'Architecture*, édit. de 1545, traduits par Martin, chez Jean Barbé, à Paris. — Sabattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne theatri*. Ravenne, 1638 (voir en particulier les planches de la 2[e] partie).

desquelles se distinguaient ses monuments principaux situés à leur emplacement exact. Souvent la façade des trois pâtés de maisons donnant sur la place était construite en praticables, au moyen de charpentes recouvertes de toile ou de stuc peint, et les personnages, fort nombreux, y apparaissaient aux fenêtres et sur les terrasses : le tout se raccordait avec les peintures du fond comme les premiers plans de nos panoramas modernes.

La construction de théâtres publics imités de l'antique accentua encore au siècle suivant la représentation symétrique des trois rues.

Le décor d'architecture de la scène des théâtres de Vicence et de Parme servait pour toutes les pièces que nous appellerons *psychologiques*, c'est-à-dire où l'on ne tenait pas compte des milieux, ou bien qui étaient censées se jouer dans un endroit fermé ou sur la place publique.

Alors on n'usait d'aucune peinture sur châssis; mais, pour certaines pièces à sujet champêtre, par exemple, l'architecture était un cadre par trop invraisemblable, et l'on devait nécessairement se servir de quelques décors. Du reste, un architecte italien du XVI[e] siècle, Serlio, nous donne dans ses œuvres tous les détails utiles sur ce point. « Avec trois décors, dit-il, on peut suffire à toutes sortes de pièces. Le premier est destiné à la comédie ou à la farce et représente une rue assez étroite et profonde avec de nombreuses boutiques à enseignes et des maisons qui permettent de multiplier les situations dans le jeu de la pièce. La deuxième, pour la tragédie, est une place publique d'un goût sévère, telle que celle des Seigneurs, à Florence; c'est celle représentée par l'architecture même de la scène à Parme et à Vicence. Enfin, pour les pièces alors qualifiées de satiriques, c'est-à-dire les idylles, et les pièces bocagères ou mythologiques, on se servait d'un décor de forêt rappelant les bois sacrés de nos ballets modernes : les deux premiers étaient faits surtout de constructions légères, établies en toile peinte sur charpente de bois, tandis que le dernier était simplement peint[1]. »

Serlio ne parle point de Vitruve et ne dit point que cet auteur nous avait avant lui donné les mêmes indications. « Il y a, disait l'architecte romain, trois sortes de scènes : la tragique, la comique et la satirique. Leurs décorations sont différentes en ce que la scène tragique a des colonnes, des frontons élevés, des statues et tels autres ornements qui

1. Serlio, *les Sept Livres de l'Architecture*, édit. de 1545, traduits par Martin, chez Jean Barbé, à Paris, liv. V.

conviennent à un palais royal. La décoration de la scène comique représente des maisons particulières avec leurs balcons et leurs croisées disposés à la façon des habitations ordinaires. La scène satirique est ornée de bocages, de cavernes, de montagnes et de tout ce qu'on voit représenté dans les paysages de tapisseries[1]. »

La théorie de Serlio n'était donc pas nouvelle, pas plus que les procédés dont on usait pour la mettre en pratique et qui consistaient à établir sur la scène des constructions légères en bois avec toiles peintes formant des praticables, tels que balcons, terrasses ou maisons isolées.

Ils étaient déjà connus des Romains, et, quoique à dix siècles de distance, on s'en servait encore, parce qu'ils répondaient à un besoin identique. Le décor, composé de parties peintes en trompe-l'œil sur châssis et fermes, se trouve être isolé des objets réels qui peuvent servir aux spectateurs de point de comparaison par l'encadrement de la scène; en outre, il ne produit d'effet que sous l'action de lumières artificielles adroitement dirigées. Dans l'antiquité, au moyen âge ou à la Renaissance, quand les représentations avaient lieu au jour et sur des scènes ouvertes, la peinture sur surfaces planes n'aurait eu aucune vraisemblance. Voilà pourquoi, tant qu'on joua le jour, on se servit de praticables à reliefs comme décors.

A peine joue-t-on aux lumières qu'aussitôt, autant par économie que par commodité, on invente les décors plats, qui subsistent encore. Mais voici qu'actuellement l'électricité, changeant encore les conditions de la lumière au théâtre et la rendant plus vive, est cause que les décors sur châssis n'ont plus pour le spectateur le même relief. Aussi, depuis deux ans, cherche-t-on, à l'Opéra, à abandonner ce procédé et à revenir à ceux de l'antiquité et de la Renaissance, en multipliant les reliefs, auxquels la lumière électrique donne des ombres et rend l'illusion, que n'ont plus les châssis.

On peut en conclure que ce genre de décoration est né de l'obligation de satisfaire à une nécessité, et il est très possible qu'elle fut, toutes les fois qu'on l'employa, le résultat d'une inspiration non moins qu'une réminiscence du passé.

Le théâtre de San Cassiano inaugura sans doute ces décors sur châssis.

La salle y était séparée de la scène; le rideau ne glissait plus hori-

1. Vitruve, *op. cit.*

zontalement sur des tringles; comme de nos jours, on l'enlevait au moyen d'un rouleau ou bien on le faisait descendre dans les dessous par des contrepoids[1], ce qui permet de supposer, en admettant même qu'il s'enroulait, une organisation de machinerie assez perfectionnée sous la scène. Les voleries, apparitions et jeux de trappes, déjà en usage au moyen âge, mais dont la vogue était tombée avec les pièces imitées de l'antiquité, reprirent un développement considérable. De plus, on inaugura le principe de la plantation moderne, c'est-à-dire l'emploi de châssis mobiles, glissant au moyen de galets sur un plan inférieur de la scène, à travers des rainures parallèles faites dans le plancher. Ce sont ces rainures réunies de trois en trois et appelées *costières* qui constituent le principal agencement des scènes modernes.

Ce n'était pas aux Italiens que l'on pouvait apprendre les trucs de la machinerie; dès le milieu du XV[e] siècle, ils connaissaient toutes les ressources de la mise en scène. « Nous savons, dit l'un d'eux, faire monter la lune sur une toile de fond, produire les éclairs et le tonnerre, simuler des incendies, mettre les voleries en mouvement, etc. Le soleil se figure au moyen d'un disque de cristal mobile éclairé par derrière. Nous construisons des palais fantastiques en diamants ou en pierres précieuses, » tels que ceux qui, à l'Opéra de Paris, auront, au XVIII[e] siècle, un succès si considérable. Des récipients en verre taillés à facettes, et remplis de liquide coloré, ou des verres de couleur placés devant des lumières, réalisent ce tour de force digne des féeries de la Gaîté ou du Châtelet[2].

Durant cette période, qui s'étend de l'an 1600 à l'an 1643, tout se perfectionne au théâtre : d'abord les représentations lyriques ne se font plus que la nuit, c'est-à-dire aux lumières; on étudie les appareils d'éclairage, on les dispose de telle façon qu'à un certain moment on puisse produire l'obscurité sur la scène, d'une manière bien grossière encore, puisque c'est au moyen d'un cylindre suspendu par une ficelle que l'on descend sur chacune des bougies[3].

On multiplie les machines, on fait des nuages en papier peint et découpé, montés sur des charpentes que l'on met en mouvement par

1. Sabattini, *Pratica di fabricar scene e machine ne theatri.* Ravenne, 1638, p. 51, 52, 60 et 61.

2. Voir Serlio, *les Sept Livres de l'Architecture*, édit. de 1545, traduits par Martin, chez Jean Barbé, à Paris, cité par Jacob Burkhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien.* Stuttgard, 1877, p. 394.

3. Sabattini, *op. cit.*, p. 52.

des poulies et par des trucs, et sur lesquels prennent place les acteurs qui doivent figurer dans les apothéoses ou dans les mondes imaginaires. On produit la mer sur la scène, et l'on y représente même des navires qui paraissent être le jouet des flots. Ces navires sont mis en mouvement sur des rouleaux inégaux de grosseur, et qui par conséquent, à mesure qu'ils s'avancent ou reculent, ont des mouvements de haut et de bas successifs. La mer est figurée par une toile bleue agitée par des gens qui se soulèvent successivement et donnent ainsi l'illusion des lames.

Les costumes de l'opéra italien sont un mélange des vêtements du temps et de ceux de l'antiquité de convention que les peintres représentent dans leurs fresques ou dans leurs tableaux.

Les casques à panaches, les cuirasses modelées à tonnelets et flots de lanières, les brodequins à l'antique, se voient sur toutes les scènes. On trouve aussi des Turcs à énormes turbans, à longues robes, et les femmes portent les habillements de l'époque dans l'opéra mythologique, et dans la comédie *dell' arte*. Les diables, les faunes et autres divinités de la fable, dans des costumes de peaux de bêtes, ou autres accoutrements bizarres, apparaissent souvent encore, comme au moyen âge, dans les pièces lyriques de l'Italie du XVI[e] siècle.

A la fin de ce siècle et même au commencement du XVII[e], les décorations de l'Italie étaient en avance sur celles des autres pays de l'Europe, où les tapisseries et les étoffes tendues remplaçaient les peintures et les constructions. L'invention du décor fixe, peint et construit, qui avait été renouvelé exactement de l'antique pour les représentations de gala données dans des cours, fut introduite en France par Catherine de Médicis. Mais son acclimatation ne se fit que peu à peu dans notre pays, où l'on ne vit de beaux décors qu'en 1640.

En revanche, le genre dramatique importé par les Italiens, celui de la comédie dell' arte ou improvisée, qu'on a appelée depuis « comédie italienne », mit moins de temps à avoir du succès et à prendre racine en France.

L'Italie, de tout temps, a été le pays des pitres; les fouilles ont mis au jour des milliers de statues et de statuettes d'acteurs comiques dans l'exercice de leurs fonctions, et de nos jours Polichinelle et Arlequin sont demeurés les plus populaires des personnages de théâtre. Au

XVI[e] siècle, suivant l'antique tradition, diverses bandes parcoururent avec succès la Lombardie, la Vénétie et la Toscane[1].

Dès François I[er] on vit des troupes italiennes en France. Charles IX assiste à plusieurs représentations de comédies dell' arte données par les acteurs de passage, dont les séjours n'étaient guère prolongés.

Henri III, à son retour de Pologne, voit jouer à Venise le célèbre Magnifique[2], et aussitôt rentré à Paris il n'a plus d'autre désir que de posséder dans son royaume cet artiste incomparable. Si, malgré ses instances, il ne peut parvenir à l'attirer, il reçoit du moins une troupe qui est restée connue sous le nom de « I Gelosi » (les Jaloux de plaire). A peine ces protégés du roi, si impatiemment attendus, ont-ils passé la frontière, qu'ils tombent entre les mains d'une bande de huguenots qui tient la campagne; sachant combien cette capture a d'importance, ils ne les relâchent qu'après avoir reçu du roi une somme assez considérable[3].

Ils arrivent enfin à Paris, et d'abord ne jouent que pour le roi[4]; mais bientôt, en raison du succès qu'ils obtiennent[5], ils donnent des représentations publiques. Les spectateurs y affluent au point que les Confrères de la Passion, forts des lettres patentes du roi et du Parlement, s'opposent à la continuation des spectacles de leurs rivaux, les attaquent devant le Parlement et les font condamner à ne plus jouer.

Les comédiens italiens durent céder : ils cessèrent de jouer devant le public, et après deux années de séjour à la cour ils repassèrent dans leur pays[6].

1. Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare et archevêque de Lyon, avait fait déjà représenter une comédie avec des acteurs italiens devant Henri II, lors de son entrée à Lyon (Brantôme, édit. Lud. Lalanne, t. III, p. 256).

2. Voir à ce sujet la lettre de Henri III à du Ferrier, ambassadeur de France à Venise (Bibliothèque nationale, ms. V[es] de Colbert, n° 367, f° 1971), publiée par Armand Baschet dans *les Comédiens italiens à la cour de France*, Paris, 1882, p. 63, et la réponse de du Ferrier publiée par le même et conservée dans le même recueil, f° 207.

Voir aussi dans la revue *l'Omnibus*, t. XXVIII, année 1855, l'article de Rossi, *Memoria relativa di theatri di Venezia.*

3. Fremy, *Un Ambassadeur libéral sous Charles IX et Henri III*. Paris, 1880, in-8, p. 289.

4. A Blois, où se tenaient les États généraux.

5. « Le 19 may, dit Pierre de Lestoile, ils commencèrent leurs comédies en l'hôtel de Bourbon, à Paris. Ils prenoient quatre sols par tête de tous les François, et y avoit tel concours que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas, tous ensemble, autant quand ils preschoient. »

6. Flaminius Scala, chef de la troupe des Gelosi, a soin d'indiquer en tête de chaque pièce les accessoires qui sont nécessaires pour la représenter. Il inscrit par exemple dans la liste des « robbe per la commedia », « des bâtons pour bâtonner, beaucoup de lanternes, une chatte

Sous Henri IV, les comédiens italiens reviennent en plus grand nombre; aussitôt les guerres religieuses terminées et la paix rétablie, le roi les fait paraître devant lui comme faisaient ses prédécesseurs. De toutes les troupes italiennes, la cour de France préfère celle des comédiens de M. de Mantoue, et c'est à ce prince qu'on s'adresse pour obtenir l'envoi des meilleurs Arlequins et des meilleurs Scaramouches[1]. Aussi, à partir de 1595, le théâtre italien, malgré le renouvellement continuel des sujets, est-il une institution permanente à Paris; même, à un certain moment, il prend, sous la conduite d'une comédienne illustre, par sa tenue, sa beauté et son talent, Isabelle Andreini, une situation prépondérante.

Il est probable que les troupes italiennes s'établissaient d'ordinaire à l'Hôtel de Bourgogne, où leurs représentations alternaient avec celles de Gautier Garguille et des comédiens royaux; elles venaient aussi accidentellement chez le souverain au Louvre et en province, dans les châteaux, où elles séjournaient à la suite du roi.

Ces bandes ne jouaient pour ainsi dire que la comédie dell' arte, celle d'improvisation. C'est sous Henri IV et Louis XIII que ce genre parvint à son apogée et donna ainsi les formules de la comédie moderne, telles que Molière devait les prendre pour y introduire ses caractères et ses types. Le canevas de chacune des pièces, que les acteurs amplifiaient à volonté, roulait sur les fantaisies et les exagérations d'un caractère déterminé. Tantôt c'était le capitaine Fracasse, enfonceur de portes ouvertes, qui faisait les frais d'une pièce de théâtre, rappelant ainsi le « Miles gloriosus » de Plaute; tantôt c'était le Docteur ou Pédant; puis le Scaramouche ou le Mezzetin, popularisé en France par Molière sous le nom de Sganarelle ou de Scapin. Dans ces pièces, le même costume se retrouve toujours : le Docteur a celui des maîtres de l'université de Bologne; le capitaine Fracasse, celui de quelque brave de Brescia; le Pantalon, type du vieillard grotesque et vicieux, la robe des sénateurs de Venise[2]; les autres ont des costumes populaires en Italie, qui ont fait leur apparition en France dès la fin du XVIe siècle : d'une part,

vivante et un coq vivant, quatre chiens de chasse, un pot de nuit avec du vin blanc dedans, des costumes de notaires, de pèlerins, de voyageurs, une lune simulée qui se lève.... » Voir Louis Moland, *Molière et la comédie italienne*. Paris, 1867, in-8, p. 64.

1. Armand Baschet, *les Comédiens italiens à la cour de France*. Paris, 1882, p. 105, 108 et 134.

2. Voir Robert Boissart de Valenciennes, *Mascarades recueillies et mises en taille-douce*, année 1597. Bibliothèque nationale, cab. des Estampes, Pd 69.

Robert Boissard de Valenciennes grave en 1597, sous le nom de *Mascarades recueillies et mises en taille-douce*, une série d'acteurs italiens dans l'exercice de leurs fonctions et revêtus de leurs costumes de théâtre; un peu plus tard, un peintre, dont le nom est aujourd'hui perdu, représente la gracieuse Isabelle Andreini sur une scène bordée de rideaux flottants[1].

Tandis que les comédies dell' arte se multipliaient en deçà comme au delà des monts, l'opéra, arrêté subitement en France, continuait à se développer en Italie.

Durant les trente premières années du XVIIe siècle, les cours italiennes mirent en pratique ce que Catherine de Médicis avait inauguré avec la représentation du *Ballet de la Reine*[2]. C'étaient des poèmes dialogués, dont différentes parties d'abord, et ensuite la totalité, étaient chantées sur des accompagnements, avec une décoration du genre de celles que nous avons déjà vues se créer au XVIe siècle.

Chaque cour, chaque grand seigneur s'adonnait ainsi au théâtre, multipliant les représentations et propageant le genre lyrique, qu'aucun autre pays ne cultivait alors; car Marie de Médicis, quoique Italienne, pendant tout le temps qu'elle est avec les Concini, maîtresse absolue du pouvoir, s'entête dans sa balourdise étroite, ne montrant aucun goût, pas même pour les divertissements en faveur dans son pays d'origine. Il semble qu'elle n'ait aucun désir; en tous cas, elle n'aime pas la musique, et le *Ballet de la Reine* reste sans lendemain à la cour de France. C'est Mazarin qui, ayant vu dans sa jeunesse les représentations des petites cours du nord de l'Italie, introduira les drames lyriques en France.

1. Voir dans le *Bulletin des musées*, publié par MM. Benedit et Garnier, l'article de M. Cousin, bibliothécaire de la Ville de Paris, à propos du tableau du musée Carnavalet. Voir aussi, dans la *Chronique des Arts*, année 1876, p. 140, une note sur le médaillon d'Isabelle Andreini, par Benj. Filon.

2. Parmi les ouvrages dramatiques dans lesquels la musique fut introduite, on peut citer, au commencement du XVIIe siècle : 1608, l'*Orfeo* de Monteverde, et dans les années suivantes : l'*Andromeda* de Ferrari, *il Pastore d'Anfriso* de Corradi, *Deidamia* de Scipione Erico, *il Pomo di Venere* de Basso, la *Proserpina rapita* de Monteverde (1630), *le Nozze de Teti et di Pelio* de Cavalli, etc.

CHAPITRE II

LE THÉATRE EN ANGLETERRE

Le théâtre anglais ne ressemble pas au théâtre français, et il s'éloigne encore plus du théâtre italien; il procède de principes différents et produit sur l'esprit d'autres effets[1].

Au moyen âge, les Mystères anglais paraissent avoir précédé ceux de France[2] et n'avoir eu de commun avec eux que le nom et le choix du sujet. La longueur et le luxe des gigantesques spectacles français ne se retrouvent pas dans les drames liturgiques anglais. D'abord, ceux-ci ne durent que peu de temps; puis, ils sont modestes dans leur mise en scène, et leurs représentations, au lieu d'être uniques, se répètent comme celles d'une pièce de théâtre moderne; ils ne demandent pas non plus de dépenses considérables, ni un jeu de plusieurs centaines d'acteurs; car ce sont de pauvres gens qui les organisent, qui les jouent, qui y assistent et qui y applaudissent[3].

Ce théâtre populaire a produit ce qu'on a appelé les *pageants* : par ce mot, il faut entendre un théâtre d'occasion, un tréteau où se jouent, dans la première partie du moyen âge, les Mystères mimés analogues à ceux des entrées royales de France[4]. Mais, en France, ces représen-

1. Voir A. W. Ward, *A History of English Dramatic Literature*. Londres, 1875, 2 vol. in 8.

2. La confrérie du « Corpus Christi » de York donne déjà des représentations en 1250. Voir Drake, *History of York*. Londres, 1736, in-folio, p. 246. Un grand nombre de ces Mystères ont été conservés et publiés. Voir, entre autres : *The Townley Mysteries*. London, 1834, in-8. — *Ancient Mysteries from the Digby Mass*, edited by M. Scharp. Edinburgh, 1835, in-4. — Chester, *Mysteries de Diluvio Noe, de Occisione innocentium*, 1818, in-4. *The Ancient Cornish Drama*, edited and translated by Edwin Norris. Oxford, 1859, 2 vol. in-8. — *Select Collection of old plays*, published by Dodsley. London, 1780, 12 vol. pet. in-8. *Collection of the most esteemed Farces and Entertainments performed on the british stage*. Edinburgh, 1786, 6 vol. in-12.

3. William Hone, *Ancient Mysteries described*. Londres, 1823, in-8, préface, p. III et IV, et p. 117 et suiv. — Guizot, *Schakespeare et son temps*. Paris, 1852, in-8, p. 117.

4. William Hone, *op. cit.*, p. 232 et suiv.

tations ne furent jamais le produit d'une impulsion spontanée; elles n'avaient lieu que dans des fêtes religieuses ou officielles organisées ou tout au moins ordonnées d'abord par l'autorité ecclésiastique ou par les représentants de l'administration royale, féodale ou municipale, et elles disparurent presque complètement sur une simple ordonnance du Parlement. En Angleterre, au contraire, si les spectacles mimés nous apparaissent pour la première fois dans des entrées royales, comme au mariage de Henri III avec Éléonore de Provence[1], ou aux différentes entrées successives du Prince Noir et de Henri V, elles se répandirent bientôt dans tous les villages[2].

A certaines fêtes de l'année, on organisa de toutes parts des processions, des promenades, dans lesquelles des corporations d'ouvriers de la ville et de la campagne ou des confréries reproduisaient les *pageants* ou spectacles mimés des entrées princières; avec le temps, ces pantomimes se transformèrent en spectacles parlés, et le genre se propagea universellement[3]. « Shakespeare a vu, avant de les peindre, des charpentiers, des menuisiers, des ouvriers de toute sorte, jouer *Pyrame et Thisbé*. Toute fête est alors un pageant, dans lequel des bourgeois, des paysans, des ouvriers, des enfants, sont les figurants; ils sont acteurs d'instinct. C'est de cette façon qu'ils se divertissent dans toutes les fêtes symboliques dont la tradition a peuplé l'année[4]. »

Le pageant est le spectacle populaire. A la cour, les masques correspondent aux ballets du continent.

Depuis l'avènement de Henri VIII, les fêtes ne cessent pas un moment chez les rois d'Angleterre. On ne voit que processions et mascarades[5]. Mais si ces cérémonies royales marquent un état d'esprit particulier, un besoin de réjouissances et d'amusements qui éclate tout d'un coup chez les rois ou chez la noblesse après la terrible guerre des Deux Roses, elles ne donnent naissance à aucune production de génie. On y déploie le même luxe que celui qu'on a vu en France au xve siècle dans les cours royales ou ducales; mais en Angleterre, au commencement du xvie siècle, cette richesse exubérante est encore nouvelle, et là réside la caractéris-

1. Mathews Paris, *Historia major*, édit. de 1640, p. 420.

2. Une partie des renseignements qui vont suivre sont empruntés à Thomas Warton, *Histoire de la poésie anglaise depuis la fin du XIe siècle jusqu'au XVIIIe siècle*, 3 vol. in-8, 1744-1781.

3. Voir sur les commencements des Mystères anglais un article de la *Retrospective Review*, t. I, intitulé the *Early Drama*.

4. Taine, *Histoire de la Littérature en Angleterre*. Paris, 1873, t. I, p. 373 et suivantes.

5. *Ibidem* p. 249.

tique principale de ce genre de spectacle, qui bientôt meurt de lui-même[1].

Au contraire, le pageant est bien la source d'où sortira la littérature dramatique et comique de l'Angleterre. C'est au village que nous allons en retrouver les origines.

D'abord, quelle que soit la troupe qui organise le pageant, qu'elle se compose d'ouvriers, de saltimbanques ou de paysans, elle ressemble plutôt à une bande de bateleurs suivant les foires qu'à une troupe de comédiens de métier. Ces acteurs d'occasion débitent leur boniment ou jouent leurs petites scènes sur un char, à un carrefour, à l'angle d'une rue, puis ils se portent un peu plus loin, et parcourent ainsi tous les quartiers d'une ville ou tous les villages d'une contrée, répétant leur jeu de place en place, pour que personne ne perde rien de leurs représentations[2].

A Chester, les vingt-quatre corporations ont chacune un tréteau monté sur quatre roues; dessous, se trouve le réduit où s'habillent les acteurs; dessus est la scène; chaque corporation joue une petite pièce de l'Ancien ou du Nouveau Testament; puis les tréteaux sont traînés à travers les rues, changeant de place les uns avec les autres jusqu'à ce que les vingt-quatre scènes aient été jouées dans tous les carrefours et que les habitants aient pu les voir sans quitter leur quartier[3].

Plus tard, les spectacles se donnent dans les cours d'auberge ou sur les places publiques. Le théâtre est fixe alors. Si l'on joue dans une auberge, la cour tient lieu de parterre, sinon c'est la place publique elle-même. Dans les deux cas, les fenêtres des bâtiments de l'auberge donnant sur la cour ou celles des maisons bordant la place constituent des suites de loges[4], dont le prix de location est souvent fort élevé. Dans presque toute l'Angleterre, par suite de la diffusion du goût pour le théâtre, on constate au XVI[e] siècle des représentations plus ou moins longues données dans des cours de fermes ou d'hôtelleries[5].

1. Hawkins, *the Origin of the English Drama, illustrated in its various species, viz Mystery, Morality, Tragedy and Comedy*. Oxford, 1773, 3 vol. in-8, préface.

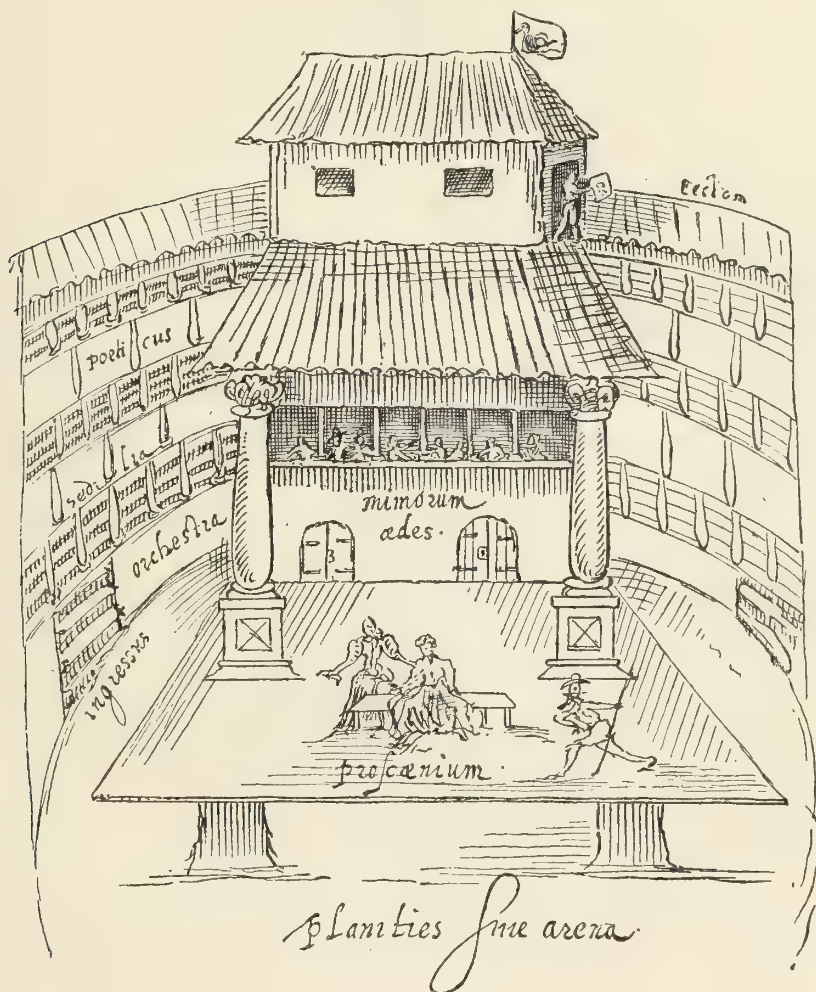
2. William Hone, *Ancient Mysteries described*. Londres, 1823, in-8, p. 217.

3. Omeroda, *History of Cheshire*, p. 296.

4. Guizot, *Shakespeare et son temps*. Paris, 1852, p. 117.

5. Les historiens du théâtre anglais jusqu'à ces derniers temps n'avaient guère connu sur les usages et les habitudes du temps de Shakespeare et des époques antérieures que ce que pouvaient leur apprendre les différentes œuvres des dramaturges ou autres auteurs anglais. Seule la description de la ville de Londres faite par Hentzner, qui avait parcouru l'Angleterre au commencement du XVII[e] siècle, ajoutait quelques renseignements et des détails précis sur les représentations de ces époques éloignées. J. Payne Collier trouva d'autres documents dans les archives des universités d'Oxford et de Cambridge. Notre compatriote, M. Philarète Chasles,

L'habitude de jouer la comédie était aussi répandue à Londres que dans les provinces. Les scènes que l'on y représentait, d'abord assez



Le Swan theatre à Londres
(d'après un dessin du manuscrit de Jean de Witt, bibliothèque d'Utrecht).

primitives, furent au XVI[e] siècle l'œuvre d'hommes de talent, tels que Ben Johnson et plus tard Shakespeare. Quoique différentes, les œuvres

grâce au journal manuscrit d'un avocat du commencement du XVII[e] siècle conservé à la Bibliothèque Harléienne, put encore, dans ses études sur Shakespeare, apporter de nouveaux documents. Enfin un savant allemand, M. Gaedertz, vient de découvrir dans la bibliothèque d'Utrecht le journal d'un voyageur antérieur à Hentzner et qui nous donne de précieux renseignements sur Londres dans la dernière moitié du XVI[e] siècle. Ce travail de M. Gaedertz, paru en 1888, ne semble pas d'ailleurs avoir encore été traduit en anglais ou en français. Aussi sommes-nous heureux de pouvoir le résumer, puisqu'il offre l'attrait de l'inédit.

de ces deux auteurs procèdent des représentations populaires des pageants, et dans leurs formules se ressentent très vivement du milieu grossier pour lequel elles étaient composées.

Malgré les travaux multiples d'érudition auxquels on se livre depuis longtemps en Angleterre sur tout ce qui intéresse Shakespeare, on ne connaissait presque rien de précis sur les théâtres, sur le public, en un mot sur la scène où apparurent les grands drames de cet auteur. Nous devons, au contraire, à la critique allemande la publication de plusieurs relations de voyageurs qui ont laissé sur Londres et en particulier sur les théâtres de cette ville les plus curieuses indications; elles sont d'autant plus intéressantes qu'elles datent de l'époque où le génie de Shakespeare avait atteint son apogée.

Le premier voyageur qui parle des théâtres de Londres est un prêtre de Sainte-Marie d'Utrecht, Jean de Witt, qui visita l'Angleterre avant l'année 1595, et qui mourut à Rome en 1622.

Il y avait alors à Londres, dit-il, quatre théâtres « d'une rare beauté », donnant tous les jours des spectacles différents.

Le plus remarquable est celui de *la Rose*, construit vers 1580 et amélioré en 1591; celui du *Swan* vient après. Tous deux sont situés sur la rive droite de la Tamise, c'est-à-dire dans la campagne, au milieu des marais bordés de bois, où l'on n'aperçoit que de rares habitations. Les deux autres s'élèvent sur la rive gauche, mais également en dehors de la ville, sur la route qui passe par la porte épiscopale. Ils sont plus anciens que ceux de la rive droite, et datent de 1576 et 1577. Enfin, il y a sur la rive droite, tout près du Swan, le cirque, où ont lieu des combats d'ours et d'animaux, spectacle des plus fréquentés[1].

Le Swan a surtout attiré l'attention de notre voyageur, qui en donne une description détaillée[2]. « Il est, dit-il, de forme octogonale, bâti en pierre, tandis que tous les autres sont en bois. L'intérieur, à ciel ouvert, est en cirque, et tout autour de la muraille sont des gradins comme dans les théâtres antiques. La scène surmonte le sol de 4 pieds environ, et est séparée du parterre par une balustrade. Au fond, deux larges piliers soutiennent un balcon qui peut servir d'arrière-scène pour la représentation d'un théâtre sur le théâtre, comme dans *Hamlet*, de chambre à coucher pour Desdémone dans *Othello*, et de

1. K. T. Gaedertz, *Zur Kenntniss der Altenglischen Bühne*. Bremen, 1888.
2. Plan de Londres de Wissher. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, Vc[22].

véritable balcon pour *Roméo et Juliette*[1]. Un rideau, que l'on tire à volonté, sépare, suivant les besoins, l'avant-scène de l'arrière-scène en la dérobant aux regards de l'assistance placée dans la salle. Au fond de l'arrière-scène se trouve une porte par laquelle entrent et sortent les acteurs; cette porte donne accès par un escalier à la chambre où s'habillent les figurants, située à un étage supérieur. »

Les rangs de loges de la salle ou galeries se prolongent sur la scène, venant rejoindre le balcon du fond, qui fait partie du décor, et les spectateurs s'y entassent; ils voient par derrière la scène et les acteurs, tandis qu'ils paraissent être, pour ceux qui assistent au spectacle dans la salle, des figurants faisant partie de l'ensemble du décor.

Un toit carré protège la scène contre la pluie; un autre toit circulaire très étroit, partant des murs, couvre les galeries en amphithéâtre qui y sont adossées. Ces deux toits sont de chaume ou de roseaux : la Tamise en fournit abondamment. La chambre où montent s'habiller les acteurs est assez élevée pour dominer tout le cirque comme le clocher d'une église; de son sommet la vue s'étend par les fenêtres sur la ville et la campagne. Là se placent les trompettes dont les fanfares annoncent au loin le commencement du spectacle. On y hisse aussi une grande bannière : comme la sonnerie de trompettes, elle sert de signal pour l'ouverture. Le Swan theatre, ajoute de Witt en terminant, peut contenir jusqu'à trois mille spectateurs.

Hentzner, qui vient à Londres en 1600, complète les renseignements de de Witt, et en donne de nouveaux sur les théâtres construits depuis le départ de son prédécesseur.

Il y a, lors de son séjour, sept théâtres[2]. On en a construit tout récemment plusieurs dans l'intérieur de la ville : le *Cockpitt* ou *Phénix* à Drury-Lane, le *Redbull* à John-street, la *Fortune* à Wheatgross-street. Mais les marais de la rive droite de la Tamise demeurent toujours le véritable quartier dramatique.

En amont de la rivière est d'abord le *Swan*, puis le *Beer-Garden*, la *Rose* vient ensuite et enfin le *Globe*, situé en face de la Tour[3]. On

1. Carl Philipps, *Lokalfarbung in Shakspeare's Dramen*. Cologne, 1888, p. 5.

2. *Pauli Hentznerii Itinerarium Germaniæ, Galliæ, Angliæ, Italiæ, cum indice locorum, rerum atque verborum commemorabilium*. Noribergæ, 1629, p. 196.

3. On peut trouver des plans et des descriptions de ces théâtres dans les ouvrages suivants :

Le *Paris Gardeyn* se trouve dans *Beschreibung und Contrafactur der Vornemhster Staedt der Welt*, von Georgius Braun, Simon Novellanus, Franciscus Hohenberg (1572-1574), I, 1 ; et dans *Ansicht*

joue de préférence les drames de Shakespeare dans ce dernier local.

Ces théâtres, sauf le *Swan*, offrent aux yeux l'aspect d'énormes hexagones à arêtes vives; leur salle intérieure, au contraire, est ronde; vus de loin, ils ont l'air d'énormes tours beaucoup plus élevées que les arbres et les maisons qui les environnent.

Le Globe frappe surtout Hentzner, car ce théâtre est fort à la mode à l'époque où le voyageur allemand visite Londres. Tout en bois, badigeonné de rouge pour imiter la brique[1], il est dominé par deux petits toits qui servent de couverture à la scène. La porte d'entrée est surmontée d'une énorme statue d'Hercule soutenant un globe, aux pieds duquel se lit la légende : *Totus mundus agit histrionem*[2].

La salle, véritable cour ou place publique, est, comme celle du Swan, à ciel ouvert, et les dispositions de la scène ne sont pas plus parfaites que celles décrites par de Witt. Étant donné le climat de l'Angleterre, on peut supposer qu'un théâtre à ciel ouvert ne devait guère fournir, à cause des brouillards, qu'une saison théâtrale de quatre à cinq mois[3]. Ajoutons que cette disposition excluait les représentations du soir, les spectacles ne pouvant s'y donner qu'au grand jour[4].

L'ensemble des théâtres agglomérés sur la rive droite avait, l'été, l'aspect d'une foire de faubourg, où se multiplient les baraques de saltimbanques ou les cafés-concerts.

London's, *in* William Smith's *Description of England*, 1588. Londres, Wheatley et Ashbee, 1879, pl. XXVIII.

Le *Rose theatre* se trouve dans le *Plan de Londres* de John Norden et Pieter van den Keers, 1593, réédité dans le Hallivel's *Illustrations of the life of Shakespeare*. Londres, 1874, I, fig. IV.

Le *Swan* se trouve dans *Sudansicht der City London*, 1599, édité dans *the Plays and Poems of W. Shakespeare*, par Edmond Malone. Londres, 1821, III, 65. Le *Globe*, dans le même ouvrage, III, 64.

Le *Globe*, le *Paris Gardeyn*, le *Swan*, se trouvent encore dans J. Payne Collier, *the History of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the Restoration*. Londres, 1831.

Le *Redbull*, dans R. Genée : *Shakespeare, seine Leben und seine Werke*, 1872, p. 75 76 et 77.

La *Fortune*, dans Baudissen's *Ben Johnson und seine Schule*. Leipzig, 1836.

Le *Globe*, dans le *Gentleman's Magazine*, 1847, p. 210.

1. Wotton, *Reliquiæ Wottoniæ*, édit. 1685, lettre du 2 juillet 1613, p. 42.

2. *Ibidem*, *passim*, et Malone, *Historical Account of the rise and progress of the english stage and of the economy and usages of the ancient theaters in England*, 1800, p. 68.

3. Malone, *Historical Account of the rise and progress of the english stage and of the economy and usages of the ancient theaters in England*, 1800, p. 66.

4. *Historia histrionaca, an historical account of the english stage, shewing the ancient use, improvement and perfection of dramatic representation in this nation*, by James Wright. London, 1699. — Stowe John, *A Summary of english chronicles*, 1615, f° 1003.

On s'y rendait de préférence en bateau, le passage par le pont nécessitant un long détour.

On allait aussi en bande au théâtre de Blackfriars, quoiqu'il fût situé du même côté du fleuve que la ville. Mais, comme il est éloigné du centre, les gens riches s'y rendent en voiture ou à cheval, à cause de la longueur de la course[1]. Les spectateurs du parterre y vont en charrette ou à pied et emportent des provisions, qu'ils mangent dans la salle.

En 1640, le théâtre du Globe avait été modifié. Sa forme était alors ovale. On avait remplacé le chaume de la couverture circulaire par des tuiles. Les deux petits toits de la scène avaient également disparu, et l'on avait étendu la partie qui couvrait les pourtours de façon à protéger contre les averses le jeu des acteurs.

Au centre de la ville, il existe aussi un théâtre, et il n'est pas moins célèbre que ceux des quartiers excentriques : c'est le *Redbull*. Une édition fort ancienne des farces de Kirkmann contient une gravure qui le représente[2]. Il est carré et sert à la fois de jeu de paume et de salle de spectacle. Sa scène est adossée par un seul de ses côtés à la muraille, et l'auditoire l'entoure sur ses trois autres côtés. Les murs ont des galeries se prolongeant au-dessus et derrière la scène, de sorte que les acteurs jouent entourés de spectateurs. Cette disposition paraît empruntée à certaines salles de collèges parisiens où l'on donnait des représentations, comme le laisse supposer la gravure du Térence de l'imprimeur de Roigny, publié en 1553, que nous avons déjà signalée.

En 1630, on jouait au Redbull à la lumière, puisqu'une gravure anglaise de cette époque nous fait voir ce théâtre éclairé au moyen de trois lustres à huit lumières et d'une rampe de lampions.

Le Redbull n'avait pas de coulisses. Deux tapisseries tendues sur le mur du fond au-dessous du balcon en tenaient lieu et cachaient aux spectateurs les acteurs qui ne jouaient point; elles formaient aussi un réduit dans lequel s'habillaient[3] les figurants.

Ce théâtre subsista jusqu'au milieu du XVII[e] siècle et fut le premier qui rouvrit ses portes après la mort de Cromwell (car la Révolution

1. Malone, *op. cit.*, p. 107.

2. Elle est reproduite dans Rudolph Genée : *Die Entwickelung des scenischen Theaters und die theatralische Reform im Munich.* Stuttgard, 1889, p. 29.

3. Duchesse Welster of Malfy, 1623. Ce rideau était nécessaire dans la pièce de *Roméo et Juliette* (en 1597.)

anglaise comme la Ligue en France avait fait fermer d'office toutes les salles de spectacle de Londres). Mais peu après sa réouverture le Redbull disparut, laissant le champ libre à de nouvelles installations plus confortables, et reprenant la destination primitive de maison particulière qu'il avait au moment de sa construction[1].

Dès le XVII[e] siècle, les balcons ou galeries des théâtres en bois ont, comme en France, des séparations qui forment des loges; la scène est fort peu élevée au-dessus du parterre; avant la représentation, on la parsème de joncs et d'herbages coupés dans les marais qui bordent la rivière[2], et dans les grandes occasions on couvre le plancher de nattes. Le rideau s'ouvre à un signal donné par une sonnerie de trompettes, en glissant horizontalement, comme les rideaux français de la même époque. Enfin, détail humoristique, il y a dans le parterre du Globe, le théâtre dont Shakespeare est directeur, une immense cuve d'épaisse bière anglaise où chaque assistant peut venir puiser à satiété[3]. Les femmes qui vont au spectacle, dans les loges, se cachent la figure du traditionnel masque de velours, et elles fument la pipe durant la représentation[4].

Au Globe, dans les loges, il y a des escabeaux, tandis que le parterre ne renferme aucun siège. L'habitude pour les grands seigneurs et les élégants de s'installer sur la scène, où ils apportaient des tabourets, est plus ancienne qu'on ne le suppose. Elle existait déjà du temps de Shakespeare, et elle semble avoir été importée d'Allemagne[5]. Les spectateurs se plaçaient non seulement sur les côtés de la scène, mais aussi en arrière des acteurs, ce qui naturellement nuisait à l'installation des décors. C'est donc d'Angleterre qu'est venue en France la déplorable habitude, si en faveur à la fin du XVII[e] siècle et au commencement du XVIII[e], de permettre aux privilégiés d'accaparer la plus grande partie de la scène. En 1660, on se servait encore de tapisseries tendues. Les décors proprement dits à châssis et fermes eussent été d'un emploi impossible, à cause du balcon situé au fond de la scène et des rangées de loges qui la contournaient. Ils ne furent inaugurés que par Davenant lors de la restauration des Stuarts.

1. Contant et Philippi, *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales*. Paris, 1860, préface.

2. Malone, *op. cit.*, p. 75.

3. Philarète Chasles, *Études sur Shakespeare*, p. 368.

4. *Ibidem.*

5. Voir Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. Leipzig, 1846, 3 vol., t. I, p. 114.

Davenant envoya vers 1660 en France l'acteur Chatterton pour étudier à l'Hôtel de Bourgogne et au Marais l'emploi des décorations mobiles, des machines et des procédés dont on usait dans l'agencement de la scène, en un mot pour se rendre compte de tout ce qui constitue l'art décoratif du théâtre. Pour la première fois, l'application de ses études fut faite en 1662, dans la représentation du siège de Rhodes, au théâtre de *Lincoln's-Inn-Fields*, où apparut comme une nouveauté une décoration mobile appropriée à la pièce[1].

Au XVI[e] siècle, il y avait seulement des terrains imitant des bois, des figurations de constructions ou de meubles. On mettait des écriteaux sur la scène, non pas, comme on l'a dit souvent, pour indiquer ce que devait simuler le décor, mais pour dire que tel terrain avait une signification déterminée. Ainsi, on plantait sur une maison ou sur le simulacre d'une maison un écriteau indiquant qu'elle était le palais de tel ou tel seigneur ou l'habitation de tel particulier. Quelquefois l'acteur commençait par dire où l'on se trouvait, et, à cet égard, le témoignage de Sidney est formel. « Ainsi, dit-il, devant ces tapisseries on voit trois grandes dames se promener et cueillir des fleurs : cela signifie qu'on est dans un jardin[2]. »

Ces tapisseries mêmes, à en croire les auteurs contemporains, n'étaient guère que des loques et non des chefs-d'œuvre de la Flandre ou de l'Italie. C'étaient des toiles quelconques accrochées par des anneaux et sur lesquelles avaient été grossièrement peints des paysages ou la vue d'une cité quelconque[3].

Suivant l'usage antique des théâtres de la Grèce, on tendait le fond de la scène de voiles noirs lorsqu'on devait y jouer une tragédie[4]. On voit qu'on obtenait de la couleur locale à peu de frais.

Avec des charpentes de bois et des toits de chaume, les théâtres anglais étaient destinés à être fréquemment incendiés.

Le Globe brûla le 29 juin 1613[5], la Fortune en 1621, Blackfriars

1. Malone, *op. cit.*, p. 104, et prologue *the Second Part of the siege de Rhodes*, 1663.

2. *Ibidem*, p. 66.

3. Contant et Filippi, *op. cit.*, préface, p. 28. — Shakespeare, édition Guizot, préface. — Ben Johnson, *Induction to Cynthia's Revels*, 1601 (*the decayed old arras in a public theatre*).

Du temps de Shakespeare, dit Malone, « was not furnished with movable paristed scenes but merely decorated with curtains and arras or tapestry hangings, which, when decayed, appear to have been sometimes ornamented with pictures ».

4. Heuzey, *le Théâtre antique*, dans le catalogue de l'exposition théâtrale de 1878, p. 18, et Carl Philipps, *Lokalfarbung in Shakspeare's Dramen*, déjà cité p. 6.

5. Contant et Philippi, *op. cit.*, préface, p. 29.

en 1623. Les autres, de moindre importance, eurent le même sort. Le fanatisme populaire se chargeait quelquefois aussi de leur destruction. En 1617, par exemple, les sectes puritaines prirent d'assaut la salle du Cockpitt et la démolirent avec un tel acharnement que plusieurs personnes périrent écrasées sous les décombres. En 1623, le même fait se produisit pour la salle de Drury-Lane.

Rappelons, en terminant, l'usage, courant du temps d'Élisabeth, qui consistait à faire précéder les pièces d'un prologue exécuté en pantomime, et dont le but était d'initier le spectateur à l'action qui allait se dérouler devant lui. Shakespeare rompit avec cette tradition; mais de son temps, et longtemps encore après lui, les acteurs, avant la fin du spectacle, se mettaient tous à genoux et adressaient au ciel une prière pour demander au Tout-Puissant la santé et le bonheur de leur gracieuse reine[1].

Cette habitude se perpétua après la restauration des Stuarts et donna lieu au fait suivant : Un jour que miss Nelginn, maîtresse du roi Charles II, jouait le rôle de sainte Catherine, les garçons de théâtre s'étant, à la fin de l'acte où elle mourait en martyre, approchés d'elle pour lever son corps, elle leur cria : « Arrêtez, chiens maudits, je dois me lever et réciter l'épilogue. »

On retrouvait le même usage dans le théâtre hindou : la représentation se terminait par une courte prière prononcée par le personnage principal, exprimant des vœux pour la prospérité et le bonheur de tous les auditeurs[2].

A partir du XVIIIe siècle, l'Angleterre construisit tous ses théâtres à l'imitation de ceux de France et d'Italie. Ses décors, ses agencements scéniques, sont des copies des usages continentaux. Son répertoire même, en dehors de l'œuvre de Shakespeare, se compose des ouvrages français ou allemands. Aussi la Grande-Bretagne n'a-t-elle eu d'originalité en matière de théâtre qu'à ses commencements, et quand Shakespeare la mettait hors de pair, grâce à son incomparable génie[3].

1. Nous devons tous ces renseignements à la gracieuse obligeance de MM. A. Mezières et J. Jusserand, que nous remercions bien vivement.

Voir A. Mezières, *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare*, Paris, 1863, p. 27. — J. Jusserand, *le Théâtre en Angleterre depuis les origines jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare*. Paris, 1881.

2. *Blakwood Magazine*, 1er novembre 1834, *l'Art dramatique chez les Hindous*.

3. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on vit à Londres des théâtres édifiés suivant des principes différents de ceux du reste de l'Europe.

CHAPITRE III

LE THÉATRE EN ALLEMAGNE

Comme les Mystères ont, en Allemagne, la même formule, la même progression, et à peu de chose près la même mise en scène qu'en France, il en est résulté que les historiens du théâtre allemand se sont généralement bornés à recueillir des renseignements sur les Mystères français et à s'en servir par analogie pour la description des drames religieux représentés au delà du Rhin. Des faits isolés sont venus démontrer le bien-fondé de ce procédé historique, l'Allemagne intellectuelle et artistique recevant alors son inspiration de la France.

Certaines représentations de Mystères en Allemagne durent à des accidents d'être racontées dans les chroniques et de demeurer beaucoup plus célèbres comme sinistres que comme événements dramatiques. L'écroulement d'un Enfer dans l'Arno, à Florence, que nous avons déjà signalé, se renouvelle à Bautzen, en Saxe, au xve siècle, où un échafaudage tout entier s'effondra sous la masse des spectateurs et les ensevelit presque tous sous ses décombres. Il y eut un grand nombre de morts et de blessés[1].

D'autres faits pourraient encore nous prouver que les usages dramatiques, au moyen âge, étaient les mêmes des deux côtés du Rhin, mais ils ne nous donneraient aucun renseignement nouveau sur la mise en scène et l'organisation matérielle des théâtres allemands avant le xvie siècle.

Au contraire, avec la Renaissance le théâtre allemand prend une forme nouvelle, dont l'étude est curieuse et même souvent amusante.

La Réforme donne au théâtre un grand essor dans toute l'Allemagne; on n'y joue pas, comme en France, des pièces satiriques,

1. Voir J. Sittard, *Die Musik und das Theater im Hof von Würtemberg*. Stuttgard, 1890, p. 125.

l'esprit allemand ne s'y complaisant guère, mais on voit, à côté des confréries religieuses qui continuent leurs spectacles les jours de fêtes, des corporations industrielles s'adonner, dans les villes et les villages, à des exercices scéniques sur des sujets religieux ou profanes, comédies populaires ou Mystères. Chaque scène s'installe suivant les circonstances et le besoin. Il en est ainsi jusqu'à la fin du XVIe siècle. Alors le théâtre anglais, qui avait conquis avec les prédécesseurs de Shakespeare et les premières pièces de ce dramaturge, une place prépondérante, fait sentir en Allemagne son influence, et cette influence se maintient jusqu'au moment où les pièces de Molière et la grandeur de Louis XIV font à leur tour pénétrer les habitudes françaises.

Déjà au XVIe siècle, sous l'influence de fréquentes relations commerciales avec la Grande-Bretagne, certaines villes ont pris les mœurs théâtrales de l'Angleterre. A Lubeck, par exemple, au XVe siècle, pendant le carnaval, les jeunes gens, accompagnés de leurs sœurs et de leurs femmes, parcourent les rues de la ville, montés sur des chars, vêtus de costumes somptueux; ils s'arrêtent sur les places et jouent de petites pièces ou des scènes burlesques. Quelquefois même, comme aux entrées des rois de France, ils représentent des fables d'animaux. Ces usages se perpétuent jusqu'au milieu du XVIe siècle[1]. Ce sont les *pageants* d'Angleterre.

Dans d'autres centres, les établissements scéniques créés par les protestants dans un but de propagande subsistent longtemps. A la fin du XVIIIe siècle, on signale encore à Augsbourg des corporations protestantes s'occupant de théâtre. Fondées en 1570, elles donnent en 1743 des représentations liturgiques qui ne diffèrent des anciens Mystères que par des mélanges grotesques dans le genre de cette comédie : *le Roi Salomon et son malin serviteur Arlequin*. En 1744, l'autorité interdit toutes les comédies liturgiques et ne permet plus de donner que des pièces profanes[2].

A Francfort, les choses se passent de même. Cette grande ville n'eut qu'en 1751 un théâtre stable pour le drame et l'opéra. A cette date, les confréries religieuses continuent à donner des représentations tirées de l'histoire sacrée, tantôt dans une rue, tantôt dans la cour de quelque grande maison, tantôt même sur une place plantée d'arbres[3].

1. Robert Falk, *Um der Geschichte des Liebhabers Theaters zu dienen*. Berlin, 1887, p. 97.

2. *Ibidem*, p. 109.

3. Oven, *Das erste Theater der Stadt Frankfurt-am-Mein*. Extrait du *Neujahrsblatt der Vereins fur Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt-am-Mein fur das Jahr* 1872.

L'habitude de jouer des pièces religieuses s'était implantée dans les universités et y subsista jusqu'à la guerre de Trente Ans. Cette guerre, arrêtant tout essor littéraire dans le pays, fut l'occasion d'un changement général dans le théâtre allemand.

A Hildesheim, par exemple, on donne le Mystère de *la Passion* sur la place du marché en 1488, 1499 et 1517. En 1556, le recteur y fait représenter une pièce religieuse intitulée *Judith*. En 1580, on joue la comédie de *la Chute de l'homme*, et en 1603 celle d'*Abraham et Isaac*, qui dure deux jours consécutifs[1]. Au contraire, en 1640, l'évolution s'est faite, et, au lieu de drames religieux, les écoliers d'Hildesheim représentent des pièces d'actualité relatives à la guerre qui dure depuis plus d'un quart de siècle; la conclusion est toujours un appel à la paix. Ce qui se passe à Hildesheim se retrouve dans toute l'Allemagne occidentale.

Dans beaucoup de villes on voyait au moment du carnaval professeurs et écoliers donner sur une place centrale des spectacles variés. A Hambourg, les étudiants organisent à certaines fêtes des théâtres de poupées et de marionnettes dans les rues[2], tandis qu'à d'autres époques de l'année ce sont des pièces latines qu'ils jouent eux-mêmes. Ce genre d'exercices se voit surtout dans les collèges des jésuites allemands, où le théâtre est cultivé tout autant que dans leurs maisons de France[3].

A Nuremberg, au milieu du XVIe siècle, un membre de la corporation des cordonniers, Hans Sachs, donne tous les ans au carnaval des représentations privées destinées à fêter les réjouissances de cette période de l'année. Ayant obtenu quelque succès avec ces essais dramatiques, il va plus loin et compose plusieurs comédies dignes de ce nom et qui obtiennent les suffrages du public[4]. Ces tentatives développent le goût du théâtre de société en Allemagne, et quelque temps après, un prince, Henri Jules de Brunswick, s'essaye à son tour dans le genre dramatique et comique et fait représenter dans l'un de ses palais plusieurs pièces dont il est l'auteur. Puis, un notaire de Nuremberg, Jacob Ayrer, écrit une série de comédies, qui eurent en leur temps, dans l'Allemagne du sud, une vogue considérable[5].

1. Gaedertz, *Dokuments über die Theater von Hildesheim, Lübeck und Lunebourg, im* XVI[ten] *und* XVII[ten] *Jahrhundert*, 1888, *passim*.

2. *Ibidem*, *passim*.

3. Rudolph Genée, *Die Entwickelung des scenischen Theaters und die theatralische Reform im Munich*. Stuttgard, 1889, p. 17 et 19.

4. J. Lutzelberger, *Hans Sachs, sein Leben, seine Gedichte*. Nuremberg, 1876, p. 23.

5. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 19

Cet amour du théâtre fut bien vite exploité en Allemagne par les pratiques fils d'Albion : en 1592, alors que Shakespeare jouit de toute sa vogue, des troupes de comédiens anglais débarquent dans le Nord et parcourent l'Allemagne en tous sens. Elles jouent les chefs-d'œuvre du grand dramaturge anglais, entremêlés d'intermèdes, de clowneries, de farces et de morceaux de musique chantés par des chœurs avec accompagnement d'orchestre.

Sous l'influence de ces nouveaux venus, les mœurs théâtrales se transforment. Jusqu'alors les corporations ou les confréries qui donnaient des représentations étaient sédentaires. A partir de l'arrivée des Anglais, les troupes dramatiques deviennent nomades et voyagent sur les grandes routes, traînant avec elles leurs bagages et leurs accessoires les plus indispensables.

Lorsqu'elles arrivent dans une ville, elles se présentent d'abord à la municipalité pour obtenir le droit de séjour et de représentation : car dans aucune cité allemande on ne laisse séjourner des bandes d'étrangers sans autorisation. La municipalité ne refuse presque jamais; elle fixe elle-même, après entente préalable avec les comédiens, le prix des places, et elle exige toujours une rétribution pour l'hôpital ou pour la caisse municipale[1]. De 1654 à 1657, l'empereur Léopold I[er] reçoit à sa cour une troupe de comédiens, qui jouent devant lui et dont il exige, à chaque représentation, un don pour l'hôpital de Vienne[2].

Le droit des pauvres, en Allemagne, semble donc avoir été primitivement une taxe de séjour imposée par les municipalités à des bateleurs étrangers, et exigée ensuite partout où il y avait des tréteaux et des acteurs.

Une fois autorisées à jouer, les troupes demandent le local qui leur convient le mieux : quelquefois c'est une salle du Rathhaus, ou bien la place publique, ou encore, si la ville est convertie au protestantisme, un couvent abandonné; dans certains cas on préfère même une cour ou une chambre d'auberge[3]. Les acteurs établissent sommairement une scène suivant les dispositions en usage dans leur pays, c'est-à-dire avec un proscénium assez large, et dans le fond une seconde scène plus petite qui se ferme à volonté par un rideau[4].

1. W. Creizenach, *Theater der englischen Comödianten*. Berlin et Stuttgard, *passim*.
2. Franz Gilardone, *Zum Brand des komischen Opers in Paris*. 1887, p. 86.
3. Oven, *op. cit.*, *passim*.
4. W. Creizenach, *op. cit.*, *passim*.



La représentation du *Mystère de la Passion* à Oberammergau, en 1879.

Les troupes prennent l'habitude, lors de leur passage dans une ville, de s'installer toujours dans la même auberge, qui devient exclusivement le quartier général des comédiens. C'est là qu'ils logent, c'est là aussi que le plus souvent ils montent leurs tréteaux et donnent des représentations. Hambourg possède au XVIe et au XVIIe siècle une hôtellerie, à l'enseigne de « la cour de Hollande », qui constitue un véritable théâtre permanent, dont les acteurs se renouvellent[1].

En matière de mise en scène, le réalisme de Shakespeare est importé en Allemagne par ses compatriotes; il frappe vivement l'esprit des chroniqueurs allemands, qui nous parlent sans cesse de vessies remplies de liqueur rouge : lors d'un assassinat ou d'une bataille sur la scène, on les crève à coups de sabre, et il en sort des flots de sang, aux applaudissements de la foule[2].

Il n'est pas encore question de décors : les troupes les plus riches tendent quelques tapisseries; les autres jouent sur le fond du mur entièrement nu. Un simple écriteau indique les changements de scène. Dans une pièce en vogue, jouée en 1530, et dont le titre est *Suzanne*, l'auteur, en indiquant que la scène représente un jardin magnifique, recommande aux spectateurs de mettre des lunettes merveilleusement bonnes, s'ils veulent y voir les arbres et les fleurs[3].

D'après les historiens allemands, l'usage de tendre des tapisseries aurait été apporté par les troupes anglaises; ils vantent la commodité de ce nouveau *dispositif*, qui permet aux acteurs d'entrer à volonté sur la scène et d'en sortir, et qui donne à leur jeu une vraisemblance qu'il ne pouvait avoir auparavant. Il est pourtant probable que Hans Sachs et les autres écrivains allemands n'avaient, pas plus que les auteurs français du XVIe siècle, attendu l'apparition de Shakespeare pour se servir du procédé si simple qui consiste à tendre les murs de la scène avec des étoffes. Mais le dire des écrivains allemands prouve combien leur théâtre national était rudimentaire et combien aussi il était tributaire de l'étranger pour toutes ses innovations[4].

Ici, pas plus qu'en Angleterre, les femmes ne montent sur les planches. En 1651, à Bâle, un impresario du nom de Jollifous, qui paraît être Français, demande l'autorisation de produire sa troupe, et

1. W. Creizenach, *op. cit.*, préface, *passim*.
2. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 19.
3. Sittard, *op. cit.*, p. 125.
4. Rudolph Genée *op. cit.*, p. 21.

l'attrait principal qu'il promet aux habitants, comme une chose extraordinaire, est la présence de plusieurs actrices[1].

Parmi les premières comédiennes, qui étaient toutes Italiennes, il faut citer Isabelle Barbarolla, qui par son talent et sa beauté a laissé un nom populaire dans un grand nombre de villes d'Allemagne[2]. Avant elle, un acteur du nom de Thomas avait acquis une réputation non moins considérable en tenant les rôles de femmes[3], dont il portait les costumes avec désinvolture. A l'acteur Johannes Velten revient le mérite d'avoir définitivement introduit les femmes sur la scène allemande, en même temps qu'il traduisait les pièces de Molière. En 1686, sa troupe renfermait trois actrices : sa femme, sa sœur et une étrangère nommée Sarah von Bosberg. En 1690, il a en plus sa fille et deux actrices de profession nommées Richter et Mœller[4]. Velten substitue aussi à la niche de fond de la scène, d'origine anglaise, une scène spacieuse, de forme rectangulaire, avec rideau, comme les Italiens l'ont depuis deux siècles et les Français depuis cent ans au moins. En 1680, à Hambourg, la municipalité ne concède à Velten le droit de jouer qu'à la condition qu'il représentera un drame religieux : ce qui prouve que dans la deuxième moitié du XVIIe siècle on était encore adonné sans doute aux représentations de Mystères dans certains centres luthériens de l'Allemagne. Dans cette même ville de Hambourg, une société d'hommes distingués, ayant construit en 1678 un théâtre lyrique, fut obligée, afin d'éviter toute difficulté de la part des pasteurs protestants, de donner comme pièce d'ouverture un drame biblique intitulé *l'Homme créé, déchu et réhabilité*[5].

Les troupes anglaises, en parcourant l'Allemagne en tous sens, n'avaient pas été sans influence sur la formation d'acteurs allemands. Ceux-ci se mêlèrent d'abord aux acteurs anglais et s'introduisirent même en tel nombre dans certaines troupes, que plusieurs d'entre elles, d'anglaises qu'elles étaient à leur naissance, se virent un beau jour entièrement allemandes. Ainsi étaient-elles déjà au début de la

1. Carl Heine, *Johannes Velten, Zusatz der Geschichte des deutschen Theaters im* XVII^ten *Jahrhundert*. Halle, 1887.

2. Robert Pröls, *Geschichte des neueren Dramas*, Leipzig, 1880-1883, p. 197, et Ida Bruning, *le Théâtre en Allemagne*, Paris, 1887, *passim*.

3. W. Creizenach, *op. cit.*, préface, *passim*.

4. Carl Heine, *op. cit.*, p. 41.

5. Gaedertz, *Das plattdeutsche Theater und die plattdeutsche Komödie im* XIX^ten *Jahrhundert*. Berlin, 1884, p. 79.

guerre de Trente Ans, malgré le nom de troupes anglaises qu'elles portaient encore en raison de leur origine.

Arrêté par la guerre, le développement du théâtre reprit après la paix de Westphalie, surtout au moment où Louis XIV prenait en mains les rênes du gouvernement, et cette fois l'influence française régna sans rivale. La scène allemande, pendant plus d'un siècle, suivit les errements de notre pays. On joua partout les comédies de Molière, de Regnard, de Destouches, avec les costumes du temps, les lourdes perruques et les hauts talons de la cour de Versailles. La dernière application des principes scéniques anglais a lieu dans une pièce de Johann Prist qui représente, en 1647, *l'Allemagne souhaitant la paix*; elle est figurée par une jeune reine reposant sur la seconde scène du fond. A certains moments on tire le rideau qui la cache aux yeux des spectateurs, tandis que sur l'avant-scène d'autres acteurs continuent la pièce[1].

Des historiens de la littérature allemande affirment qu'en 1538 le recteur de l'université de Strasbourg, le pasteur Sturm, avait fait construire un théâtre clos et couvert[2], et qu'en 1550 Nuremberg et Augsbourg en possédaient chacun un[3]. Mais aucune des récentes études publiées sur cette question ne confirme cette assertion. Il paraît plus vraisemblable de croire que les jésuites ont été les premiers à construire dans leurs collèges des salles avec scènes pour les exercices de déclamation qu'ils faisaient exécuter à leurs disciples dans l'Allemagne centrale; mais on sait d'une façon positive qu'en 1591, des comédiens anglais édifièrent pour leur propre usage à Wolfenbuttel un théâtre, sur lequel d'ailleurs nous n'avons aucun renseignement[4]. A certains moments, des troupes anglaises, enrichies par leur succès, construisent aussi des théâtres en bois sur le modèle du Swan ou du Globe, avec des toitures de pourtour en chaume; à la longue, ces cirques improvisés se couvrent de vélums et bientôt amènent la construction de bâtiments permanents clos et couverts. Les princes allemands amateurs de théâtre disposèrent pour y donner des représentations des salles dans leurs châteaux, comme le prince Jean de Brande-

1. Rudolph Genée et Robert Falck, *op. cit.*, *passim.*

2. Robert Pröls, *op. cit.*, t. III, p. 175. — Klein, *Geschichte des Dramas.* Leipzig, 1865, p. 223. — Kœnig, *Description historique et topographique de la ville de Strasbourg*, 1875, *passim.*

3. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst.* Leipzig, 1846, 3 vol., t. II, p. 114.

4. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 20.

bourg, qui donna, de 1587 à 1589, de brillants spectacles à Berlin[1].

Le premier souverain qui érigea un bâtiment spécialement aménagé pour des représentations dramatiques fut le landgrave Maurice de Hesse-Cassel[2]. Son théâtre, construit d'après les principes de l'architecte Palladio, était en forme de cirque, avec des gradins et un plafond orné de peintures décoratives[3]. Ce théâtre prit le nom d'*Ottonium*[4]. Soit qu'il fût en bois, soit pour tout autre motif, il ne subsista pas longtemps, car[5] il avait disparu au milieu du XVII[e] siècle, non sans avoir provoqué de nombreuses imitations. C'est ainsi qu'en 1613 Ratisbonne avait deux théâtres, l'un lyrique, dont nous ne savons rien, l'autre, installé dans une salle d'escrime, consacré à la comédie et au drame. En 1628, ce fut le tour de Nuremberg de posséder une scène publique. La salle, en forme de jeu de paume, avait trois galeries de balcons circulaires et pouvait contenir trois mille personnes[6]. On y jouait la comédie un jour par semaine; le reste du temps était consacré à des combats d'animaux et à des exercices de cirque[7].

Tandis que le théâtre comique et tragique se développait, l'opéra s'introduisait également en Allemagne. Les comédiens anglais avaient amené avec eux des musiciens qui jouaient pendant les entr'actes ou qui accompagnaient de leurs instruments certains passages, et Jacob Ayrer, à leur imitation, avait composé un certain nombre de pièces dans lesquelles la musique et le chant tenaient une place importante. Mais jusqu'au milieu du XVII[e] siècle le drame lyrique ne fut point en vogue. Il apparut vers 1650, apportant avec lui pour ce genre spécial les mœurs italiennes. On voit partout alors, en Allemagne, construire des théâtres de comédie et de tragédie dans lesquels le répertoire est interprété suivant la mode française, tandis que dans la même ville les scènes lyriques, construites d'après les principes de Palladio, suivent les errements de l'Italie. Le librettiste Opitz et le maître de chapelle de Dresde Henri Schutz traduisent les plus célèbres opéras italiens et en organisent les représentations[8]. Quant aux ballets,

1. Robert Falck, *op. cit.*, p. 97.
2. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 34.
3. Christophe de Rommel, *Nouvelle histoire de la Hesse.* Norburg, 1820-1858, 10 vol., t. II, p. 399.
4. Du nom du fils de son créateur.
5. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 35.
6. Robert Pröls, *op. cit.*, t. III, p. 177.
7. Rudolph Genée, *op. cit.*, p. 40.
8. J. Sittard, *op. cit.*, p. 226.

nous les voyons pour la première fois à la cour de Stuttgard en 1660, où ils paraissent encore être une simple répétition des mascarades de la cour de Louis XIV.

Munich est la première des villes allemandes qui possède une salle spéciale pour les représentations lyriques; elle est inaugurée en 1658; Dresde en a une en 1667, Nuremberg en 1668, Hambourg en 1678, Hanovre en 1690. Ces théâtres, uniquement destinés à l'opéra, n'étaient jamais mis à la disposition des troupes ambulantes, qui encore au commencement du XVIIIe siècle s'installaient dans des salles d'escrime ou de jeu de paume[1].

Alors, en Allemagne on considérait le théâtre de Leipzig comme mauvais, celui de Brunswick comme le plus agréable et celui de Hanovre comme le plus beau[2]. Vienne avait dès 1626 le *Burgtheatre*, mais il était uniquement réservé à la cour, et les jeux de paume y servaient encore de salles de spectacle au commencement du XVIIIe siècle. A Berlin, en 1742, les drames représentés en public paraissent être un spectacle tout nouveau succédant à des exercices d'acrobates et de pitres[3]. A Mannheim, à la même date, il y a une salle de théâtre pour l'opéra et une pour la comédie française; la comédie allemande dans cette ville est encore confinée dans la halle (*Kaufhaus*).

Jusqu'au XVIIIe siècle l'Allemagne est, en matière d'architecture théâtrale et de mise en scène, successivement tributaire de l'Angleterre et de la France, et à partir du milieu du XVIIe siècle elle copie l'Italie en ce qui concerne l'opéra.

Comment d'ailleurs en eût-il été autrement? Le théâtre anglais avait enfanté Shakespeare; le théâtre français allait voir paraître Corneille, Molière et Racine; le théâtre allemand ne comptait encore aucun chef-d'œuvre, et Voltaire allait devenir illustre avant que Gœthe, Schiller et Lessing eussent amené la scène allemande à son apogée.

C'est alors seulement que s'élèveront partout des salles de spectacles, dont le nombre augmentera sans cesse jusqu'en 1830, époque où toutes les villes auront un théâtre stable, des troupes permanentes, des orchestres et des chœurs presque partout excellents.

1. Rudolph Genée, *op. cit.*, *passim*.
2. *Ibidem*, p. 53.
3. *Ibidem*.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE EN SUISSE

Au premier abord, il semblerait que le théâtre suisse n'a dû avoir aucun caractère particulier et que, suivant la situation géographique des cantons, il a ressemblé à celui de l'Allemagne, de l'Italie ou de la France. Il n'en n'est rien, et, chez ce peuple positif et laborieux, l'histoire du théâtre offre des particularités et des détails que l'on ne trouve nulle part ailleurs. Au point de vue matériel, d'abord, en aucun pays on ne verra le côté administratif du théâtre s'organiser avec autant de précision que dans les Cantons. A ce titre seul, il eût été intéressant de suivre les chroniques municipales des villes pour y étudier leur réglementation dramatique.

Comme dans toute l'Europe, les Mystères avaient eu un grand succès en Suisse, et, sans rappeler les nombreuses représentations signalées par les historiens ou indiquées dans les comptes communaux, on peut mentionner le Mystère de *la Passion* joué à Berne en 1461 et pour lequel la ville dut héberger, tant que dura le spectacle, des habitants des cantons les plus éloignés, tels que ceux de Bâle, Schwitz, Genève et même des Grisons, qui étaient accourus en foule[1].

Avec la Réforme, le théâtre devient en Suisse, plus que partout ailleurs, un moyen de propagande. On joue à Genève, par exemple, des Moralités satiriques contre le pape en 1523, et le duc de Savoie, qui est dans la ville, refuse d'y assister, parce que la représentation est une « manifestation des huguenots[2] ». A Berne surtout, sous la direction de Niclaus Manuel, ce courant dramatique s'accentue. En 1522, cet auteur fait jouer par des amateurs de la bourgeoisie une comédie intitulée : *le Mangeur de morts*[1], et l'année suivante une autre pièce qui

1. Armand Streit, *Geschichte des bernischen Buhnenwesens*. Berne, 1873-1874, p. 95.
2. Karl Scholl, *Das Theater in Zurich*. Zurich, 1857, p. 11.

a pour titre : *la Grande Différence entre le Pape et Notre-Seigneur Jésus-Christ.* Le spectacle est solennel; il a été préparé de longue date, et l'on y déploie un grand luxe de mise en scène. Le théâtre représente une rue de Berne. Sur l'un des bas côtés défile le pape vêtu de ses ornements pontificaux les plus riches, une mitre d'or sur la tête. Derrière lui viennent des cardinaux et des chevaliers richement habillés et montés sur des chevaux luxueusement caparaçonnés. Sur le bas côté opposé se trouve Jésus-Christ, avec sa couronne d'épines, vêtu comme un pauvre, entouré des apôtres, d'une foule de mendiants, d'aveugles et d'estropiés représentant les déshérités de la vie. Au centre de la rue, entre les deux cortèges se tiennent les personnages dont la conversation constitue la pièce[1].

On ne s'attendrait guère à voir pareil réalisme au commencement du XVIe siècle dans un canton de la Suisse, et MM. de Goncourt, qui ont cru pousser aussi loin que possible le naturalisme au théâtre en figurant sur la scène, dans le premier acte d'*Henriette Maréchal*, un bal de l'Opéra, n'avaient cependant pas trouvé quelque chose de plus saisissant et de plus naturel que le spectacle pourtant si ordinaire de la richesse côtoyée par la pauvreté.

La mode des pièces satiriques du commencement de la Réforme ne fut pas de longue durée; elles semblent avoir disparu à la fin du XVIe siècle[2].

Alors, comme en France, les collèges s'adonnent au théâtre; étudiants, professeurs, recteurs, tous paraissent sur la scène, et les habitants de la cité sont invités aux représentations. A côté des confréries, les corporations industrielles se livrent aussi aux exercices scéniques, et il n'est pas de bourg où au moment du Carnaval on ne donne une pièce quelconque. Le genre religieux domine toujours. De toutes ces pièces, celle qui fut représentée à Zurich en 1529 et dont le sujet était *l'Homme riche et Lazare le pauvre* paraît avoir eu le plus grand succès. De 1540 à 1663, on ne la représenta pas moins de neuf fois[3]. Ces représentations sont fort simples, soit qu'elles aient lieu dans une salle quelconque ou sur une place publique, et la mise en scène est primitive. Lorsqu'on joue *la Chaste Suzanne*, on se sert du puits qui est sur la place comme d'une piscine, dans laquelle la jeune femme se baigne aux yeux de tous[4].

1. Armand Streit, *op. cit.*, p. 97.
2. *Ibidem*, p. 99.
3. Jacob Bächtoldt, *Schweizerische Schauspiele des* XVIten *Jahrhunderts*. Zurich, 1890.
4. Armand Streit, *op. cit.*, p. 120.

Au commencement du XVIIe siècle, en 1612, l'une des bandes anglaises qui parcourent l'Allemagne arrive jusqu'à Berne. Les pièces shakespeariennes qu'elle donne ont du succès, mais ne laissent sur le théâtre suisse aucune trace, ni au point de vue littéraire, ni au point de vue matériel[1]. Les succès des Anglais amènent d'autres troupes étrangères : successivement des Hollandais, des Allemands, viennent jouer, et il ne semble pas qu'il y ait eu encore des troupes nomades composées de Suisses[2]. Aussi les municipalités agissent-elles avec méfiance vis-à-vis des comédiens. Ce n'est vraisemblablement pas seulement parce qu'ils sont étrangers, mais ces bandes, au milieu des populations bourgeoises et simples de la Suisse, ont l'air de bandes de brigands, et, à vrai dire, elles ne doivent pas être composées de personnages d'une moralité à toute épreuve. Lorsque, vers le milieu du siècle, apparaissent les premières actrices, on les redoute plus que les hommes, et les chroniqueurs nous disent qu'en fait de pudeur, leurs joues ne se coloraient que du fard dont elles se peignaient[3]. Du reste, les mêmes auteurs racontent combien étaient misérables les hardes des malheureux qui jouaient de village en village. Les femmes n'ont pas de bas dans leurs souliers, les larges manchettes et les collerettes du temps de Louis XIII et de Louis XIV sont faites en papier découpé sur lequel les dessins de la dentelle sont reproduits à l'encre.

Un peu plus tard, une danseuse française ayant obtenu un succès de beauté considérable à Berne, resta dans la ville après le départ de ses compagnons, retenue sans doute par quelque intrigue amoureuse. Aussitôt, la municipalité s'inquiète; le bourgmestre la fait comparaître, lui donne l'argent qu'il faut pour son voyage, mais tient absolument à ce qu'elle ne séjourne pas plus longtemps dans la ville, de crainte qu'elle n'y trouble les cœurs et les ménages[4].

Au XVIIe siècle, il n'y a encore nulle part un théâtre. On joue dans les salles de jeux de paume ou dans divers autres locaux, qu'on approprie pour la circonstance. Dans chaque ville, les municipalités ont rédigé des règlements relatifs au théâtre. Les troupes ne peuvent séjourner que pendant un temps déterminé, qui varie suivant les époques. S'il

1. Reuling, *Das Komische in den bedeutendsten Dramen bis im* XVII^ten *Jahrhundert.* Stuttgard, 1890, p. 67.

2. Reinold Ruegg, *Blätter zur Feier des funfzig-jahrigen Jubiläums des zurcher Statdtheaters* Zurich, 1884.

3. Armand Streit, *op. cit.*, p. 25.

4. *Ibidem*, p. 28.

se donne une série de représentations, le produit de quelques-unes d'entre elles doit être versé pour les pauvres de la cité. Le prix des places est débattu contradictoirement entre les comédiens et les représentants de la ville[1]. On prohibe les pièces immorales ou politiques; dans chaque municipalité, il y a un conseil de censure qui se fait remettre les manuscrits, élague certains passages, interdit même certaines pièces[2]. Après la révocation de l'édit de Nantes, des sociétés bourgeoises de Berne, ville où les huguenots français se sont réfugiés en masse, veulent représenter une comédie dans laquelle la conduite de Louis XIV est vivement censurée. L'ambassadeur de France, Amelot, le sait, et sur ses représentations le conseil de ville défend le spectacle[3].

Ces pièces satiriques ou religieuses continuèrent pendant le XVIIIe siècle et ne cessèrent qu'à l'époque de la Révolution française; elles avaient été jusqu'à cette date l'incarnation du théâtre suisse, qui aujourd'hui se rapproche beaucoup du nôtre.

1. Armand Streit, *op. cit.*, p. 39.
2. *Ibidem*, p. 46.
3. *Ibidem*, p. 137.

CHAPITRE V

LE THÉATRE EN ESPAGNE[1]

Aussitôt que l'Espagne eut conquis son indépendance contre les Maures, elle vit se former comme en France des associations dont le but était de donner des représentations religieuses. Madrid et Séville eurent comme Paris des Confrères de la Passion. Ce que furent ces représentations d'ordre religieux, nous l'ignorons. Mais, à en croire des documents du XVIe siècle, les Mystères espagnols furent moins longs et déployèrent moins de luxe que ceux de France. On les représentait dans des cours de palais ou d'hôtelleries, et en cela, malgré la différence de climat, les premiers théâtres espagnols ressemblent aux premières scènes anglaises.

En 1574, des troupes italiennes viennent à Madrid. Elles trouvent les habitudes théâtrales peu luxueuses en comparaison de celles de l'Italie. Ne pouvant se contenter de l'installation mesquine des tréteaux dans les cours des maisons qui servent de théâtre, l'un de ces Italiens, Albert Ganasa[2], obtient pour sa troupe que l'une de ces cours (en espagnol *corral*) lui soit attribuée en propriété. Au moyen d'un auvent, il fait recouvrir la scène ainsi que le pourtour du local; le

1. Comme l'indique la notice consacrée à l'Exposition des théâtres en 1878 et rédigée par MM. Nuitter et Heuzey, Pellicer, le principal historien du théâtre espagnol, dans son ouvrage intitulé : *Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804, n'a donné aucun renseignement circonstancié sur le théâtre de son pays; il n'a rien emprunté ni aux chroniqueurs espagnols ni aux historiens locaux, et les détails les plus précis qu'il cite sur les représentations dramatiques de la Péninsule sont extraits du récit du maréchal de Gramont, venu en Espagne en 1659. Nous avons poussé nos recherches plus loin et nous avons été assez heureux pour réunir sur le théâtre de la péninsule Ibérique des détails qui offrent l'attrait de l'inédit.

2. Ganasa était un comique mantouan qui avait joué dans sa patrie en 1568 et était venu en France entre 1571 et 1572. Voir d'Ancona, *les Origines du théâtre en Italie*. Florence, 1877, t. II, p. 455.

centre, qui correspond au parterre des théâtres français, reste au contraire à ciel ouvert. Les premiers théâtres anglais, tels que le Globe et le Swan, furent calqués sur ce théâtre espagnol[1].

Cet établissement scénique est bientôt suivi de la création de théâtres semblables.

En 1582, les Confrères veulent mieux faire : ils achètent un pâté de maisons, avec une cour intérieure qu'ils disposent sur le principe du théâtre de Ganasa, avec plus de recherche et de confort probablement, puisque, à partir de cette date de 1582, les autres corrals de Madrid tombent en désuétude; si bien que, lorsque Lope de Vega, à la fin du siècle, vient à Madrid, il n'y trouve plus que deux théâtres, celui de Ganasa et celui des Confrères, où l'on joue encore à l'air libre. Un demi-siècle plus tard, à la mort de Calderon, le théâtre espagnol a pris un tel développement, la passion des spectacles est entrée à un tel point dans le goût des populations, qu'il n'y a pas alors un seul village important qui ne possède une scène publique, où l'on donne des représentations[2]. L'amour du théâtre est tel, que, malgré les scandales qui en résultent, on joue quelquefois des comédies profanes et même fort légères dans des monastères[3].

Les fenêtres des bâtiments qui bordent les *corrals* sont garnies de grillages, suivant la mode espagnole, et servent de loges. Lorsqu'elles ne sont pas assez nombreuses, on en perce de nouvelles dans les murs. Dans le fond de la cour opposé à la scène, on élève des gradins en amphithéâtre. Par devant ces gradins est le parterre, que les Espagnols appellent *patio*. Les spectateurs de cette partie du théâtre sont, comme en France, fort bruyants, et le patio est aussi souvent le théâtre de tumultes que le parterre de l'Hôtel de Bourgogne. Aussi les Espagnols en appellent-ils les habitués, à cause de leur agitation continuelle, des *mosqueteros*[4]. Les gradins sont recouverts d'une toile tendue : lorsque le mauvais temps survient, les gens du parterre s'y précipitent pour les prendre d'assaut et s'y mettre à l'abri. Lope de Vega et Calderon parlent du vacarme épouvantable que font les assistants du patio : les cris d'animaux, les sonnettes, les sifflets, ne leur suffisent pas, ils vont

1. Voir Damas-Hinard, feuilletons du *Moniteur universel*, 27 octobre et 1er décembre 1853.

2. Pellicer, *op. cit.*, t. I, p. 185.

3. *Ibidem* p. 226.

4. J. Von Schack, *Histoire de la littérature et de l'art dramatique en Espagne*. Berlin, 1846, 2 vol. in-8, t. I, p. 269.

jusqu'à tirer des coups de feu et à faire éclater des pétards en signe d'approbation ou de mécontentement[1].

Il n'y avait pas d'abord de place réservée aux femmes. A la fin du XVIe siècle, on créa une loge spéciale pour les spectatrices du parterre, et il était absolument défendu aux hommes de pénétrer dans ce local réservé.

Les dames de la haute société vont alors aux fenêtres des bâtiments de pourtour, comme elles iraient aujourd'hui dans une loge de théâtre[2].

Ces sortes de loges ou plutôt de fenêtres, donnant sur le patio ou corral, s'appelaient *aposentos*; souvent elles communiquaient non seulement avec une chambre, mais avec tout un appartement, et les femmes de la société y venaient masquées. Car les pièces espagnoles n'étaient pas plus morales que les pièces françaises de la même époque, et les dames ne croyaient pouvoir y assister qu'en se cachant, plus heureuses en cela que les dames françaises, qui, avant le cardinal de Richelieu, étaient entièrement privées de spectacles. Les règlements de police du théâtre défendent absolument à aucun homme de pénétrer dans les aposentos où sont des dames, à moins que ce ne soient les maris, pères, fils ou frères de l'une des spectatrices.

La possession des aposentos des principaux théâtres de Madrid et de Séville dans le courant du XVIIe siècle était à ce point recherchée qu'on se la transmettait dans les successions comme une propriété de valeur.

Le buffet ou buvette est une institution importante du théâtre espagnol, et sa place varie selon les circonstances[3].

Au XVIe siècle, les alcades chargés de la police du théâtre se tiennent sur la scène; plus tard, on leur réserve une loge, et c'est dans cette loge ou à côté qu'on place la buvette.

1. Ticknor, *Histoire de la littérature espagnole*, t. II, p. 472.

2. Damas-Hinard, *loco citato*.

3. A. de Puibusque, *Histoire des littératures espagnole et française*. Paris 1843, t. I, p. 216. Des dispositions identiques se retrouvaient sur les scènes des petites villes, même les plus pauvres. Un historien du théâtre espagnol nous en fait le tableau suivant : « Le théâtre était exhaussé d'un pied et demi au-dessus du sol, formé de quatre bancs placés en carré et recouverts de quelques planches mal jointes; une couverture déchirée suspendue vers le fond figurait la perspective et cachait les travestissements; les musiciens se tenaient derrière et chantaient des romances avec des guitares qui avaient rarement toutes leurs cordes. Outre les fenêtres qui donnaient sur la scène et qu'on louait comme des loges, un auvent abritait le pourtour de la cour et en faisait une sorte de galerie réservée où les femmes étaient séparées des hommes; le milieu de l'enceinte était à ciel ouvert, et c'est dans ce parterre que se pressaient les gens du bas peuple .., les mosqueteros. »

Quant à l'éclairage, il est encore inutile : les représentations commençaient à deux heures de l'après-midi.

Séville et Valence avaient probablement précédé Madrid dans la création de théâtres. Dès le commencement du XVIe siècle, ces deux villes durent posséder des corrals plus perfectionnés que ceux de la capitale. Cependant, à cette époque, la scène dans chacune de ces villes n'était point encore couverte, et lorsque survenait le mauvais temps il fallait cesser les représentations.

Dans presque tous les spectacles espagnols la musique jouait un rôle; il y avait un orchestre et des chœurs. Jusqu'à la fin du XVIe siècle, on les cachait au public; depuis, on fait apparaître les chœurs sur la scène même, et l'orchestre est dans un endroit réservé. D'ailleurs, contrairement aux usages anglais, allemands et français, il était rigoureusement interdit au public de pénétrer sur la scène, comme aussi aux spectateurs de retenir des places dans la salle pour ceux de leurs amis qui arrivaient en retard[1].

Une habitude bizarre s'était introduite, on ne sait pourquoi, dans les mœurs théâtrales de l'Espagne : un acteur ne paraissait sur la scène qu'avec une fausse barbe. Cette coutume disparut seulement vers l'année 1600. Dès lors, les acteurs ne portèrent cet attribut que lorsque leurs rôles l'exigèrent.

Il est encore d'usage à la même époque, que, lorsqu'une pièce a du succès, l'auteur vienne à la sortie du spectacle recevoir les félicitations des spectateurs. Enfin, c'est à un dramaturge espagnol du XVIe siècle, Cosme d'Oviedo, que l'on doit l'emploi des premières affiches de théâtre imprimées, qui se substituent aux cavalcades et aux boniments du moyen âge et dont l'usage prend de suite, à partir du XVIe siècle, un grand développement et devient universel au temps de Louis XIV.

Les femmes semblent avoir fait leur apparition sur les scènes espagnoles presque en même temps que sur les théâtres italiens, c'est-à-dire à la fin du XVIe siècle, et par conséquent avant qu'il n'y eût des actrices en France. Il est même certain qu'au commencement du XVIIe siècle un certain nombre de rôles d'hommes étaient tenus par des femmes qui abandonnaient le costume de leur sexe, entre autres celui du chevalier Amadis, qui paraît souvent à la scène[2]. Mais cet usage dut cesser au

1. Morel Fatio. Article sur Calderon extrait de la *Revue critique*. Paris, 1881.

2. Ticknor, *op. cit.*, t. I, p. 467, d'après *Tratado de comedias* de Bisbe y Vidal.

commencement du XVIIe siècle, car le règlement de 1608 l'interdit absolument[1].

Jusqu'en 1620, l'étiquette espagnole avait défendu aux rois l'accès des théâtres. Philippe IV, fort amoureux de ce genre de plaisir, n'osa pas rompre directement avec l'antique tradition, mais il fit établir dans son palais du Buen Retiro, près de Madrid, un théâtre dont il restreignit l'usage aux personnes de son choix. Ce fut la première véritable salle de spectacle en Espagne. Construite suivant les principes italiens, elle était recouverte d'un toit et close de toutes parts. En raison de sa destination, l'emplacement consacré aux spectateurs était fort restreint; la scène, au contraire, était de proportions considérables et disposée en vue d'un déploiement immense de machines et de trucs; le fond s'ouvrait sur les jardins de la demeure royale, produisant ainsi aux yeux des assistants l'effet d'un paysage naturel : dans l'esprit du roi, cette trouée était destinée à faire voir de la salle des évolutions de troupes qui se faisaient dans le parc[2].

De même que Mazarin avait fait venir Torelli et Vigarani en France, Philippe IV appelait en Espagne Cosme Loti, qui trouve moyen de représenter sur son théâtre des éruptions de volcans, des tremblements de terre, des tempêtes et des naufrages, des palais somptueux, des villes entières, l'Olympe rempli de dieux, l'Enfer avec ses supplices, la chute de Phaéton, la chevauchée de Pégase, et mille autres spectacles aussi merveilleux.

D'abord, à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance en 1623, le roi fait élever dans les jardins du palais d'Aranjuez un théâtre de circonstance, comme Louis XIV en construira plus tard à Versailles. Exécutée par l'architecte italien Fontana, la salle était décorée tout autour d'une suite d'arcades, supportées par des pilastres à chapiteaux recouverts d'or; elle était éclairée par soixante-dix énormes flambeaux portant des cierges.

La scène avait la même disposition que les scènes italiennes du XVIe siècle. A en croire les descriptions assez vantardes des nouvellistes espagnols, jamais on n'aurait vu pareil déploiement de luxe. Ce théâtre était destiné à une pièce dont le sujet était la fable de Circé.

1. Voir l'article sur Calderon par Morel Fatio extrait de la *Revue critique*. Paris, 1881. Dans cet article sont reproduites trois affiches de règlement datant du XVIIe siècle, d'après les originaux provenant des *Mélanges* de *Colbert*, dép. des manuscrits, Bibliothèque nationale.

2. J. Von Schack, *Histoire de la littérature et de l'art dramatique en Espagne*. Berlin, 1846, 2 vol. in-8, t. II, p. 5. Voir aussi le *Journal du voyage en Espagne du conseiller Bertaud*. Paris, 1669, p. 35, et la *Relation du voyage d'Espagne de la comtesse d'Aulnoye*. La Haye, 1693, p. 6 et 20.

En 1640, le roi établit au milieu d'un étang du château du Buen Retiro une scène sur laquelle devait être donné un spectacle dont on aurait joui des bords de l'étang. La représentation commença; mais, par suite d'un accident, la scène, ses machines et ses décors s'effondrèrent tout d'un coup dans les eaux.

Au commencement du XVIII[e] siècle seulement, et toujours par le fait des Italiens, on établit à Madrid, à l'usage du public, un véritable théâtre, de forme rectangulaire, arrondi à ses extrémités et construit suivant les principes français de l'époque.

Tributaire, comme la France au XVI[e] siècle, de l'Italie, l'Espagne, au XVIII[e], après être restée longtemps stationnaire, ne prend plus pour modèle que sa voisine d'au delà des Pyrénées. Mais on doit reconnaître qu'au XVII[e] siècle elle avait donné des fêtes royales qui durent certainement inspirer jusqu'à un certain point les spectacles grandioses dont Versailles fut le théâtre au milieu de ce même siècle.

En avance par sa mise en scène comme par sa littérature sur le théâtre français, l'Espagne ne conserve pas longtemps cette prépondérance. Si Lope de Vega est antérieur à Corneille et si le théâtre de Philippe IV a existé avant la salle des Machines aux Tuileries, à la fin du siècle Racine et Molière laissent bien loin derrière eux les comédies et les drames espagnols. A cette époque aussi la mise en scène des théâtres de Versailles est bien supérieure à celle des Espagnols, et nos compatriotes qui voyagent au delà des Pyrérées trouvent bien enfantins les trucs et les décorations des théâtres madrilènes.

CHAPITRE VI

LE THÉATRE DANS LES PAYS DU NORD

Le théâtre des pays du Nord ne paraît s'être développé que bien postérieurement à la période d'apogée des Mystères en Europe centrale[1].

C'est en Pologne qu'on a constaté pour la première fois des représentations de Mystères ou de scènes historiques mélangées d'intermèdes et de farces populaires. Jusqu'au XVIIe siècle, ces représentations se font en plein air. On construit une scène en planches, et l'assistance est en grande partie à cheval et en armes. Ces assemblées ne sont pas moins tumultueuses que les réunions électives. On s'y donne des coups, on s'y massacre même. En plein XVIIe siècle, dans une représentation où l'un des acteurs joue un rôle antipathique aux spectateurs, un noble polonais à cheval n'hésite pas à le percer d'une flèche qui l'étend raide mort. Toute l'assistance applaudit, et le roi, qui est présent, se tord de rire[2].

En Russie, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, le théâtre est purement religieux, et cependant, quelque primitif qu'il soit, il procède uniquement du théâtre polonais. Les chroniqueurs nous apprennent avec quel étonnement les ambassadeurs russes voient à Varsovie, en 1655, une pièce ayant pour titre : *Comment Holopherne, maréchal de l'armée des Assyriens, assiégea Jérusalem, et comment Judith sauva la ville.* En 1659, à Florence, un autre ambassadeur moscovite, qui vient d'assister à un spectacle, montre, à l'admiration enfantine qu'il témoigne dans sa correspondance, combien il est encore ignorant des choses du théâtre[3].

1. Pypin et Spasovic, *Geschichte der Slavischen Literaturen.* Leipzig, 1884.

2. Henri Nitschmann, *Geschichte der Polnischen Literatur.* Leipzig, p. 50 et 174.

3. Voici comment l'ambassadeur raconte la représentation : « Le prince ordonna de jouer. On vit apparaître une vaste chambre (la scène) et il y eut six changements. Dans un palais apparut la mer avec les vagues agitées, et dans cette mer des poissons, et sur ces poissons des hommes chevauchant. Et en haut du palais on voit le ciel, et sur les nuages des gens sont assis, et les

Dans l'histoire de la littérature, sa lettre est le texte le plus ancien traitant de l'existence d'un théâtre profane et laïque, monté sur une scène régulière et dans une salle spécialement construite pour les représentations. Le même étonnement se retrouve dans les lettres de l'ambassadeur Potemkin, qui, en 1668, voit au théâtre du Palais-Royal l'*Amphitryon* de Molière[1].

Le premier théâtre russe s'installa dans le palais des tsars, à Preobrajensky, à la fin du XVIIe siècle. Il fut construit suivant la méthode française de 1640, avec un rideau glissant de chaque côté de la scène. Il ne renfermait point de loges, mais simplement des sièges comme les salles royales du temps de Catherine de Médicis : le tsar y était sur un fauteuil au premier plan, et derrière lui s'asseyaient sur des banquettes les personnages de la cour. Les représentations avaient lieu le soir, et l'éclairage se composait de chandeliers de bois portant de nombreux cierges. Il n'y avait qu'une seule loge, grillée de telle façon que l'on pouvait voir tout ce qui se passait dans la salle sans en être vu. C'est là que venait la tsarine quand elle désirait assister au spectacle. On joua sur cette scène presque en même temps qu'en France la pièce d'*Esther* de Racine[2].

Les grands seigneurs qui assistaient aux représentations à la cour du tsar, voulant jouir chez eux de ce même agrément, organisèrent, soit dans leurs palais de Pétersbourg ou de Moscou, soit dans leurs grandes maisons de campagne des steppes russes, des salles primitives de spectacle, pour lesquelles ils transformaient à coups de knout les serfs en acteurs. Quelques-uns de ces acteurs improvisés déployèrent un certain talent; ils n'en restèrent pas moins esclaves, et l'on en vit parfois

nuages se mettent à descendre avec les hommes, et ils enlèvent un homme de terre par les bras et l'emportent au ciel, et les gens qui étaient sur les poissons s'enlèvent aussi au ciel. Alors descendit du ciel sur un nuage un homme assis sur un char et en face de lui sur un autre char une belle jeune fille, et les coursiers des chars étaient comme vivants et leurs jambes remuaient. Et dans un autre changement on vit dans la chambre un champ plein d'ossements humains, et des corbeaux arrivèrent et commencèrent à becqueter les ossements. Puis la mer apparut dans la chambre, et sur cette mer des petits bateaux, et dans ces bateaux des gens qui naviguent. Et après un autre changement apparurent cinquante hommes revêtus d'armures, et ils commencèrent à se battre avec des sabres et des épées, et ils tiraient des arquebuses, et ils firent semblant de tuer trois hommes. Alors de superbes jeunes gens et des jeunes filles toutes vêtues d'or sortent de derrière la toile et dansent; et ils font beaucoup de choses étranges. Alors sort un petit jeune homme qui demande à manger, et on lui donne beaucoup de pain, et il n'arrive pas à se rassasier. » Voir Louis Léger, *Russes et Slaves*. Paris, 1890, p. 180.

1. Alexis Wesselofsky, *Deutsche Einflusse auf das alte Russische Theater*. Prag, 1876, p. 10.

2. Voir Honegger, *Russische Literatur und Cultur*, Leipzig, 1880, et Reinholdt, *Geschichte der Russischen Literatur*, Leipzig.

d'écorchés tout vifs par leurs maîtres pour n'avoir pas mis assez d'ardeur et d'enthousiasme à déclamer le rôle de Brutus, apôtre de la liberté, ou à débiter de virulentes tirades contre l'esclavage[1] !

Mais la Russie n'eut guère de véritable théâtre public qu'au XVIIIe siècle. C'est au célèbre auteur dramatique Volkov qu'il faut en attribuer la création. Il établit un théâtre à Jaroslaw, dans une grange encore très rudimentairement aménagée. Lui-même avait été l'architecte, le décorateur, le machiniste de son spectacle, qui acquit rapidement une grande célébrité et fut ainsi le précurseur des nombreux et somptueux théâtres que compte aujourd'hui la Russie[2].

En Scandinavie, le théâtre était moins avancé. Cependant, dès le commencement du XVIe siècle, on y joue des pièces religieuses. Pendant tout le XVIe siècle, et jusqu'au milieu du XVIIe, on continue à demander à l'Ancien Testament des comédies et des tragi-comédies[3]. A cette époque, ce sont des acteurs anglais qui jouent à la cour de Danemark comme en Allemagne. L'un d'eux, nommé Kemp, qui pendant quelque temps avait été le clown de la troupe de Shakespeare, a laissé une certaine réputation[4].

Au XVIIe siècle, à la suite de l'alliance française conclue pendant la guerre de Trente Ans, des ballets imités de ceux de France s'introduisent à la cour de Stockholm[5]. Mais il ne semble pas qu'en dehors du théâtre populaire, assez pauvre d'ailleurs, il y ait eu au moyen âge et au XVIe siècle une littérature dramatique purement scandinave.

Après avoir passé en revue l'état du théâtre dans les diverses contrées de l'Europe, nous pouvons conclure que jusqu'au milieu du XVIe siècle il n'y eut pas de constructions théâtrales closes et permanentes; les spectacles se donnaient en plein air ou dans des salles de fêtes, ou bien encore sur des échafaudages éphémères édifiés sans règles architecturales et sans décorations, et dont la disposition dépendait des nécessités de la représentation et de l'auditoire.

A l'époque où nous sommes parvenus, l'Italie rompt avec ces errements et construit des théâtres copiés de toutes pièces sur ceux de

1. *Courrier des théâtres*, 1835.
2. Voir Louis Léger, *Études Slaves*. Paris, 1875, p. 46.
3. Birkel Smith, *Die drei ältesten Danischen Spiele*.
4. W. Creizenach, *Theater der Englischen Comödianten*. Berlin et Stuttgard, préface, p. 23.
5. Klemming, *Sveriges dramatiska Literatur*, 1879.

l'antiquité; mais cet exemple n'est suivi par aucun pays. Partout ailleurs on se contente, par économie sans doute, de salles déjà existantes, et, lorsque au commencement du XVIIe siècle nous voyons en Allemagne, en France et en Angleterre des constructions théâtrales, elles n'ont rien de commun avec les scènes de l'antiquité. Si défectueuses qu'elles soient, elles se rapprochent déjà de la forme elliptique et des agencements intérieurs adoptés encore de nos jours.

Il nous faut conclure de là que le pastiche absolu du passé, quel qu'il soit, est chose maladroite. Car l'humanité va en progressant; ses habitudes changent, ses besoins se développent et exigent de nouvelles satisfactions : il faut alors se mouvoir dans des milieux différents de ceux dans lesquels ont vécu les générations précédentes. Vouloir faire agir, à dix siècles de distance, les hommes dans des conditions identiques, est chose impossible. Tout recul dans le mouvement en avant du monde est destiné à demeurer infructueux et à s'arrêter de lui-même. La restitution des théâtres antiques en Italie, au XVIe siècle, en est un témoignage éclatant.

Quoique l'Italie ait eu le monopole de la science du théâtre, depuis, le goût naturel de notre pays prenant le dessus l'a surpassée, et c'est maintenant de la France seule que l'Europe s'inspire en matière de mise en scène, d'architecture, de costumes et de décorations de théâtre.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

BIBLIOGRAPHIE

DES

PEINTRES DÉCORATEURS DU XV[e] ET DU XVI[e] SIÈCLE

ADAM (Maistre), peintre à Lyon en 1507. — Il fut chargé avec le poète Jean Richer et le peintre Jean Ramel de la décoration des échafauds, pour l'entrée de Louis XII à Lyon en 1507. « Maître Adam fait le portrait des Mystères[1]. »

1. *Les Archives de Lyon* (C. C. 575, n° 1, f° 8; n° 8, f° 2 et n° 13) renferment une quittance signée de lui. Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 7.

ALEXIS, peintre et mouleur à Lyon, 1490-1496. — Il donne quittance à Jehan Perréal de ses travaux « pour avoir moslé et basti les seraines (sirènes) et faict les nuez et autres choses » pour l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494 à Lyon. Il a été un collaborateur très actif de Jehan Perréal; celui-ci lui a fait faire les patrons des « ystoires », etc., « comme je luy ay devisé », dit-il dans son mémoire[1].

1. *Archives de Lyon* C. C. 527. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*. Pour les noms des peintres de Lyon et de Troyes, nous n'avons pas cru devoir indiquer la page des travaux de M. Natalis Rondot auxquels nous les avons empruntés. Nous nous sommes en effet servi des nomenclatures alphabétiques publiées, pour ceux de Lyon, dans la *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne*, 2[e] session, 1887, p. 571, et pour ceux de Troyes dans la *Revue de l'art français*, t. III, 1887, auxquelles nous renvoyons le lecteur.

ALEXIS (Antoine), maître peintre, 1520-1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ANDRÉ (Maître). — Il y a deux peintres de ce nom : l'un travaille à Lyon en 1476 pour l'entrée de Louis XI, et en 1490 pour celle de Charles VIII à Lyon[1]; l'autre dirige à Amboise les fêtes de l'entrée de la reine Éléonore en septembre 1530 et fait exécuter les décorations du Mystère qui est joué dans cette ville[2].

Il est possible que l'André de Lyon soit le même que celui d'Amboise.

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*. — 2. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXVI.

ANNEGRIS, peintre allemand, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

ANTOINE, tailleur d'ymages à Dijon, 1474. — Il a fait « de pierre le patron et mosle de la teste du lion », pour le Mystère joué à l'entrée de Charles le Téméraire à Dijon, en 1474[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 245. Article de M. Gouvenain.

ARNAULT (Philippe), 1530-1551. — Il a travaillé avec maistre André à la décoration du Mystère donné à l'entrée de la reine Éléonore, en septembre 1530, à Amboise[1]. Il figure dans les comptes de la ville d'Amboise comme ayant fait des travaux artistiques pour ledit Mystère[2]. Il a aussi travaillé pour l'entrée de Henri II à Amboise en 1551, et fourni « seize rolleaux de terre pour faire les moullures des figures faites pour cette entrée »[3]. En 1546, il fut chargé par la ville d'Amboise de peindre des armoiries[4].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXVI. — 2. *Comptes de la ville d'Amboise*, C. C. 131, année 1530, f° 137. — 3. *Ibidem*, A. A. 132, année 1551, f° 63. — 4. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 6. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 131.

AULBERT (Denis), peintre à Dijon en 1521 et 1530. — Il a travaillé aux décorations des Mystères joués le 16 avril 1521 et en 1530 aux entrées de François Ier à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254 et 257. Article de M. Gouvenain.

AUNEY (Jean d'), peintre. — Il a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BACHOT (Yvon), tailleur d'images, 1521-1534. — Il a été employé avec ses deux serviteurs aux préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore à Troyes en 1534[1].

« A Yvon Bachot, tailleur d'images, qui a commencé de tailler le dauphin en bois[2]. »

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.* — 2. *Archives de la ville de Troyes*, registre B. 117.

BALMONT (Jacques de), peintre, « faiseur d'ymages » ou « ymagier », 1512-1538. — Il a travaillé comme peintre en 1533 aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BARBET (Jacques), peintre à Dijon, 1521 et 1530. — Il a travaillé aux décorations des Mystères joués le 16 avril 1521 et en 1530, aux entrées de François Ier à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254 et 257. Article de M. Gouvenain.

BARDILLON (Jean), maître peintre, 1533-1536. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BARGUES (Michel de), enlumineur, 1560-1568. — Il a travaillé en 1564 pour l'entrée de Charles IX à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BARON (Jacques), peintre à Dijon, 1521. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée de François Ier le 16 avril 1521 à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254. Article de M. Gouvenain.

BARRACHIN (Honoré), maître peintre, appelé aussi Maître Honoré le Painctre, 1507-1547. — Il a travaillé en 1516 pour l'entrée de la reine Claude à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BARRACHIN (Louis), maître peintre, fils d'Honoré, 1516-1533. — Il a travaillé en 1516 pour l'entrée de la reine Claude, et en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BARTHÉLEMY Ier, 1493-1529. — Il a travaillé pour l'entrée de Charles VIII en 1494, et pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne en 1500 à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BASSINET (Jehan), maistre ymagier. — Il est conducteur de l'œuvre faite pour l'entrée de Henri II à Amboise, et a travaillé 9 journées à raison de 15 sols pour lui et son fils[1].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 54, et *Comptes de la ville d'Amboise*, A. A. 132, année 1551.

BASTARD (Jean), maître peintre, 1570-1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BATAILLE (Pierre), peintre. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée de François Ier à Laon[1].

1. *Archives communales de Laon*, C. C. 430.

BAVIÈRE, Corneille, Cournille ou Cornillon de Bavière, peintre, tailleur d'images et molleur. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BENE (Benedetto del), maître peintre, 1538-1540. — Il fut chargé en 1540 de la conduite des travaux d'art pour l'entrée à Lyon d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, qui eut lieu au mois de mai.

« Me Benedicte Dalbeyne, painctre florentin..., douze escus d'or soleil à luy ordonnés être payez par Messieurs les Conseillers le xxve may M. V quarente pour avoir vacqué à faire et dresser avec Monsgr Me Maurice Nève les Mistaires de ladicte entrée et le tout conduit. Cy : XXVI j. liv[1]. »

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon* et *Archives de Lyon*, C. C., 934.

BERTHET (Jacques), peintre, tailleur d'images et modeleur, 1497-1500. — Il a travaillé en 1499 aux décorations de l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

BERTRAND (Jacques), l'ymageur (sculpteur), Dijon, 1521. — Il a fait « le mosle

de la teste de la Salamandre et les jambes d'icelle, cinq saints Michiels taillés en bois » pour les Mystères qui furent joués le 16 avril 1521, et en 1530 aux entrées de François I[er] à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254. Article de M. Gouvenain.

BESNES (Jehan de), voirier et painctre à Béthune, en 1550. — Quittance de VIII livres X sols pour avoir fait « deux croix et les avoir painct de couleur, avoir faict plusieurs barbes et perruques et de XV livres audict en regard à aulcunes mises faictes aux hourdages et accoustremens servant à diables et à leurs personnaiges[1]. »

1. Édouard Fleury, *Origines et développements de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, 1881, in-8, p. 80, et *Archives du Pas-de-Calais*, 1550. La Fons-Mélicocq, *les Artistes et les Ouvriers du nord de la France*, 1848, p. 97 et 238.

BESSON (Philippe), plus souvent PHILIPPE ou PHILIPPOT, peintre, 1490 et 1499. — Il travaille aux décorations de l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490, et en 1499 à celle de Louis XII, dans la même ville[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BON ENFANT (Benoit), peintre, 1514-1525. — Il a travaillé en 1525 pour l'entrée de François I[er] à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BONIN (Guillaume), maître peintre, 1568-1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III[1] à Lyon.

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BOURDICHON (Jean), célèbre peintre de la fin du xv[e] siècle, à Tours, 1457-1484. — Il a fait pour le roi Louis XI des plans, des vues, des enluminures, des sujets religieux, des armoiries, des patrons d'habits, des bannières, des miniatures, etc.[1].

1. De Laborde, *la Renaissance des Arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 152. *Gazette des beaux-arts*, t. XI, p. 380, et t. II, p. 18. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.* Siret, *Dictionnaire historique des peintres*, p. 128. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 39 et 43. Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 55, 58, 60, 135.

BOURGEOIS (Jean), peintre et enlumineur, 1494-1499. — Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Charles VIII en 1490, et de Louis XII en 1499, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BOURGES (Jean de), peintre et tailleur d'images, 1489-1491. — Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BOURGOINE (Antoine de), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BOURT (Jean de), peintre et verrier, 1498-1524-1528. — Il a travaillé en 1500 pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, en 1515 pour l'entrée de François I[er] et en 1516 pour celle de la reine Claude, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BOUTÉ (Jean Ier), 1490-1516. — Il était de Florence et a travaillé aux entrées royales de Lyon en 1490, 1494, 1500 et 1516[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BRANDET (Guillaume), 1490-1517. — Il travaille aux décorations pour l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BRIANT (Pierre), faiseur d'images, demeurait à Chaumont. — Il travaille à orner les échafauds élevés à la réception de la Dauphine en 1461 à Amboise[1]. A l'entrée de la reine Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, la ville fit querir Briant à Chaumont « pour faire quelque belle faincte » et pour exécuter les décors de la Moralité qui fut jouée[2]. Il était probablement le frère d'Antoine Briant, peintre à Amboise, et il travailla à l'entrée de Charles VIII dans cette ville en 1483. Il a peint aussi pour Amboise en 1487 une image de saint Michel et a participé aux travaux du Mystère de *la Nativité*, qui fut joué à Amboise en 1497[3].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 27 et 28. — 2. *Ibidem*, p. 51. — 3. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 49, et *Registre des délibérations municipales de la ville d'Amboise*, t. XXXI.

BRUN (Guillaume), maître peintre, 1574-1575. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BRUNET (Jehan), peintre à Amboise, 1551. — Il travaille aux décorations faites pour l'entrée de Henri II à Amboise en 1551, et reçoit 7 sols 6 deniers[1]. Il reçoit en outre 100 sols tournois « pour par luy avoir painct et fourny toutes paintures d'or et d'argent, l'enseigne faicte faire par la Ville[2] ».

1. *Comptes de la ville d'Amboise*, A. A. 132. — 2. *Ibidem*, A. A. 47, et Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 55.

BRUTIN (Jean), Brulyn ou Brotin, maître peintre, 1528-1536. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BUISSON (Antoine), peintre, 1547-1564. — Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles IX à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

BRUYANS (Pierre), maître peintre et tailleur d'images, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CANON (Jean), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CARON (Antoine), célèbre peintre de portraits, principalement connu pour ses crayons. — Il a travaillé en 1561 à l'entrée de Charles IX à Paris[1], et en 1572 à celle du roi de Pologne dans la même ville[2].

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 14. Quittances publiées par M. Ulysse Robert. — 2. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 152.

CARRA (ANTOINE), maître peintre. — Il a été député des peintres en 1572, 1580, 1585, 1587, 1589, 1591; il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CARRA (BARTHÉLEMY), Carré ou Carrel, peintre, 1495-1517. — Il a travaillé en 1515 pour l'entrée de François Ier et en 1516 pour l'entrée de la reine Claude à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CAUPAIN (JEAN Ier), maître peintre et tailleur d'images, 1480-1534. — Il fut appelé, le 29 juillet 1500, pour donner un avis sur les travaux à faire pour l'entrée de Louis XII à Troyes, et fut employé à des travaux avec son fils.

Il a travaillé en 1534 aux préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

CÉLARIER (JEAN), maître peintre et verrier, 1382-1451. — Il a fait différents travaux pour la ville de Lyon.

1434..... « V francs et demy deuz a Jehan Célarier pour plusieurs peintures qu'il fit tant sus le pont de Ron que ailleurs, environ le moys de juin dernier passé que le Roy nostre sire Charles VIII vint en cette ville[1]. »

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, et *Archives de Lyon*, B. B, n° 3, f° 320°.

CHANDELIER (GUILLAUME), peintre à Dijon en 1501. — Il a fait les peintures du Mystère de *la Justice* joué à la Porte aux Lions, à Dijon, pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne le 23 avril 1501, « et avoir fourni les barbes pour les sénateurs ». Au mois de novembre de la même année, il a encore travaillé à l'entrée de Marguerite d'Autriche à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888 p. 249. Article de M. Gouvenain.

CHANGENOT (JEHAN), 1454. — « Il a fait deux grandes statures d'un géant appelé Golias avec trois testes servant esdites statures, deux aultres statures de testes pour servir aux personnages d'Olofernes et XI trages pour le tout servir aux jeux, avec vingt et quatre couronnes et deux escussons de bois paincturés, ensemble la thiare du saint Père et ung fer à molin pour l'entrée de Philippe le Bon à Dijon en 1454[1]. » Un peintre du même nom est signalé en 1509 à Avignon. Il est peu probable qu'à cinquante-cinq années de distance ce soit le même[2].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 243. Article de M. Gouvenain. — 2. *Archives de l'art français*, t. IV, p. 183.

CHAPEAU (JEAN), maître peintre et verrier, 1498-1529. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHARNIER (BERNARD), maître peintre, 1528-1548. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore, et en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHARNIER (ÉTIENNE), maître peintre, 1540-1548. — Il a travaillé pour les entrées du cardinal de Ferrare en 1540 et de Henri II en 1548, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHARRIER (GUILLAUME), maître peintre, 1530-1548. — Il a travaillé aux entrées de 1533, 1540 et 1548 à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHARRON (GUILLAUME LE). — Il a travaillé en 1435 à la décoration du Mystère de *la Délivrance d'Orléans*, à Orléans[1]. *Quittance de 72 sols*, extraite des comptes de la ville d'Orléans.

1. *Le Mystère d'Orléans*, publié par F. Guessard et E. de Certain. *Collection des documents inédits pour servir à l'histoire de France*, Paris, 1862, p. VIII.

CHENEVIER (SIMON), peintre, 1499. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHEVRIER (HUGUES), maître peintre, 1538-1559-1562. — Il a travaillé aux décorations des entrées de 1533, 1540 et 1548, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CHEVRIER (MATHIEU Ier), maître peintre, 1492-1555. — Artiste habile dans les travaux de décorations, il a été employé par le Consulat de Lyon, de 1516 à 1548, aux préparatifs faits pour les entrées qui eurent lieu dans ce long espace de temps, et par le roi de France en 1539 et en 1547.

En 1539, lors des préparatifs qui furent faits pour l'entrée de Charles-Quint à Paris, Mathieu Chevrier fut chargé de composer les dessins des décorations au cas où le Rosso ferait défaut[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon. Archives nationales*, registres de l'Hôtel de Ville de Paris, 1539. *Archives de Lyon*, 2e vol. des Testaments enregistrés au greffe des insinuations et de la sénéchaussée de Lyon, fos 106 vo à 110 vo.

CHEVRIER (MATHIEU II), peintre, 1574-1594. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

CLERC (NICOLAS), tailleur d'images à Lyon, en 1507. — Il « fait l'arbre de palme ou olivier à quarante-quatre branches au pied duquel doit se tenir l'acteur jouant le Prince » à l'entrée de Louis XII à Lyon en 1507[1].

1. Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 8, et *Archives de Lyon*, C. C. 575, no 8.

COCHIN (JACQUES Ier), peintre, 1533-1551. — Il a été employé en 1534 aux préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore à Troyes; il était payé alors 20 sous par jour. Il a été occupé aux préparatifs de l'entrée de Henri II à Troyes en 1548[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

COCHIN (JACQUES II), dit le Jeune. — Il a travaillé, comme peintre, à l'entrée de Henri II à Troyes en 1548[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

COCHIN (JACQUES III), peintre, 1539-1612. — Il a travaillé en 1564 aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Troyes; il était payé 12 sous par jour[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.* Voir aussi sur la famille Cochin, qui compte un grand nombre de peintres : *Mémoires de la Société d'agriculture et des sciences de l'Aube*, année 1869, t. XXXIII, p. 257 et suiv. Article de M. Jacquot.

COLART, de Laon. — Il paraît avoir fait des décorations de théâtre en 1400[1].

1. *Archives de l'art français*, t. V, p. 183, et *Catalogue Joursanvault*, p. 140, n° 822.

COLAS (Jehan). — Il a travaillé à l'entrée de Louis XII à Tours en novembre 1500. « A Jehan Colas pour avoir fait et taillé un lyon décoré[1]. »

1. *Congrès scientifique de France*, 15e session, Tours, 1847, p. 137.

COLIN (Charles), 1540-1574. — Il a pris part comme tailleur d'images aux décorations de l'entrée de Henri II en 1548 et de Charles IX en 1564 à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

COLOMBE (Michel). — Il a dessiné les costumes qui furent portés par les personnages faisant partie du cortège de Louis XII à son entrée à Tours en 1500 et ceux des acteurs du Mystère de *Turnus*, qui fut joué à cette occasion[1]. « A Michel Colombe, tailleur d'ymaiges, la somme de 105 sols pour avoir fait mousle du harnais de Turnus de terre fort grasse[2]. »

Une médaille fut frappée à l'occasion de cette entrée, d'après les dessins de Michel Colombe[3]; on y voit les costumes portés dans cette cérémonie.

1. Antony Rouillet, *Michel Colombe et son œuvre*, Tours, 1884, in-8, p. 21. — 2. *Congrès scientifique de France*, 15e session, Tours, 1847, p. 137. — 3. Elle est actuellement au cabinet des Médailles, à la Bibliothèque nationale; elle a été reproduite par Charles Lenormand : *Trésor de numismatique*, 1re partie, planche IV, n° 2.

COMBREN (Léonard), ou Léonard le Peintre, à Lyon, 1489-1500. — Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII à Lyon, et en 1500 pour celle d'Anne de Bretagne[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

CONNEAU (Étienne), peintre à Bourges, 1493, 1494, 1495. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée à Bourges d'Anne de Bretagne en 1494, et de Charles VIII en 1495[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41.

COPIN (Delf). — Il a dressé avec Jean Michel les « peintures et esbattements pour la venue du Roi à Angers en 1488[1] ».

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 75 et 76. *Archives de l'art français*, 1re série, t. VI, p. 65 à 76. Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes du roi René*, Paris, 1873, p. 60, 170, 171. *Inventaire analytique des Archives de la ville d'Angers*. Documents, p. 345.

COQUET, peintre. — Il a travaillé en 1565 aux décorations de l'entrée de Charles IX, et en 1619 à celles de l'entrée de la reine mère à Angers[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 224.

CORDIER (Gilles), peintre. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée de Henri II à Amboise en 1551 et reçut 4 sols[1].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 55, et *Comptes de la ville d'Amboise*, A. A. 132.

CORDONNIER (Nicolas II), Nicolas le Cordonnier ou Nicolas le Painctre, peintre, tailleur d'images et peut-être aussi verrier, 1486-1540. — Il a travaillé en 1486 avec son père Jacquet aux préparatifs de l'entrée de Charles VIII à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

CORDONNIER (Nicolas III), maître peintre, 1537-1573. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Troyes, et a été occupé avec son fils de décembre 1563 à avril 1564 aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*, et *Mémoires de la Société d'agriculture et des sciences de l'Aube*, année 1869, t. XXXIII, p. 257 et suiv. Article de M. Jacquot.

CORNEILLE (Pierre), Pierre Corneille, Cornilly ou Cornyer, maître painctre, 1535-1548. — Il a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare, et en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

COSTE (Jacques), peintre et dominotier, 1562-1564. — Il a peint, en 1564, douze cent cinquante « escussons des armoiries du Roy » pour l'entrée de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

COSTE (Jean), Jean Coste, peintre et « tailleur d'histoires », 1515-1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

COTELLE (Augustin), peintre, 1548-1624. — Il a travaillé aux préparatifs de l'entrée de Henri II en avril 1548 à Lyon, et à ceux de l'entrée de Charles IX en 1564 à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

COTELLE (Jean Ier), peintre et enlumineur, 1472-1505. — Il a travaillé en 1500 aux préparatifs faits pour l'entrée de Louis XII à Troyes[1].

1. Nàtalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

COUSIN (Jean), 1500-1570. — Il travaille en 1563 aux décorations que la ville de Sens fait faire pour l'entrée de Charles IX[1].

1. *Entrée du roi Charles IX et de la reine Catherine de Médicis à Sens*, le 15 mars 1563, Auxerre, 1882, p. 17 à 30. *Archives municipales de la ville de Sens*, années 1562-1563. Miel, *Galerie française*, t. I, p. 126-127.

CRANE (Charles II de), peintre, 1571-1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

CRANE (Daniel de), maître peintre, était aussi désigné sous le nom de Daniel Gaultier ou Daniel Gaultier de Crane, 1493-1546. — Il a fait plusieurs ouvrages et peintures pour la ville et a travaillé pour les entrées de 1518 à 1540 à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

CRANE (Jean de), maître peintre et verrier, 1518-1562. — Il a travaillé aux décorations de toutes les entrées de souverains ou de personnages depuis 1518 jusqu'à 1548.

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

DAUGE (Gérard), peintre et doreur, 1522-1534. — Il a été en 1534 « occupé à

l'œuvre de painctrye » avec Jacques Cochin Ier et Jacques Passot pour les préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

DAVYER (François), peintre de Mystères, en 1537[1]. — Il a travaillé aux décorations faites à l'entrée de Henri II à Amboise en 1551 et reçut 7 sols 6 deniers[2].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXIV. — 2. *Ibidem*, p. 54, et *Comptes de la ville d'Amboise*, A. A. 132, f° 47.

DELAHAYE (Sébastien Ier), maître peintre, 1515-1540. — Il a travaillé en 1540 aux décorations pour l'entrée d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DENIS (le Vitrier), peintre. — Il a travaillé aux préparatifs de l'entrée de Marguerite d'Écosse à Tours en juin 1436, « a peint les habits et barbes des danceurs[1] ».

1. *Congrès scientifique de France*, 15e session, Tours, 1847, p. 124.

DESCHAMPS (Guillaume), peintre, 1515-1524. — Il a travaillé en 1515 pour l'entrée de François Ier, et en 1516 pour l'entrée de la reine Claude, à Lyon.

Il est décédé en 1524[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DESERT (Jean), Jean Desert ou Desaix, maître peintre, 1529-1561. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DES HAYES (Jean), peintre à Lyon, 1483-1572. — Il a travaillé pour l'entrée de Henri II à Lyon en 1548[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DROUYNOT (Guyot), peintre, 1533-1548. — Il a été employé aux travaux de décorations pour l'entrée de la reine Éléonore et pour celle de Henri II, à Troyes.

Il a peint lors de cette dernière entrée « les deux anges et l'escusson du Roi, ledit escusson, les armoiries de la ville et de Champagne » et a « rafreschy les deux ymages de l'Annunciade estant le tout à la porte du Belfroy[1] ».

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

DUCOURTIL (Jean II), maître peintre, 1574-1590. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DU JARDIN (Dominique), ou Dominique le Painctre, à Lyon, 1480-99. — Il a travaillé en 1490 à l'entrée de Charles VIII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DUMETZ (Jean), maître peintre, 1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

DUMONT (Adam), Dijon, 1454. — Il a fait « deux grandes statures d'un géant appelé Golias avec trois testes servant esdites statures, deux autres statures de testes

pour servir aux personnages d'Olofernes et XI trages pour le tout servir aux jeux avec 24 couronnes et deux escussons de bois paincturés, ensemble la thiare du saint-père et ung fer à molin pour l'entrée de Philippe le Bon à Dijon en 1454[1] ».

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 243. Article de M. Gouvenain.

DU PIN (ESTIENNE), 1463. — Il aurait préparé les ystoires et ce que l'on devra jouer pour l'entrée de Louis XI à Lyon en 1463[1].

1. *Archives de Lyon*, B. B. 7, f° 344, 346 et 347. *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 201 à 203.

DUPONT (PIERRE), peintre, 1499. — Il a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

DURAND (JEHAN), peintre. — Il exécute des travaux secondaires dans les Mystères[1]. En 1497, il peignait des chariots de deuil[2].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXIV. — 2. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 277.

DURAND (NICOLAS), maître peintre et verrier, 1545-1588. — Il a été député des peintres en 1567, 1569, 1577, 1583, 1588.

Il a fait plusieurs ouvrages pour la ville et a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

DU RIEU (PIERRE), Pierre Du Rieu, dit Lalix ou Lalier, maître peintre et verrier, 1515, 1536, 1537. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

DU RUF (LAURENT), Laurent Du Ruf, peintre, 1540. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ESKRICH (PIERRE), connu en France sous le nom de Cruche et sous celui de Du Vase ou Du Vazze, 1564-1585. — Il vint de Genève à Lyon en 1564 exprès pour faire certains « pourtraictz et modelles pour la bienvenue et entrée du Roy en ladicte ville de Lyon.... »

Cruche a fait les peintures du bateau du roi pour l'entrée de Henri III, en 1574, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon* et *Archives de Lyon*, C. C. 575, n° 8.

ÉTIENNE V, maître peintre, 1516-1533. — Il a travaillé en 1516 pour l'entrée de la reine Claude à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

EVRART (JEAN II), ou Evrart, dit de Larche, peintre à Lyon, 1389 et 1432. — Il travaille aux décorations de l'entrée de Charles VII à Lyon en 1389. « A Jehan Evret, paintre, 11 j. escus pour les armes faites à la première porte du pont du Rone pour la revenue du Roy[1]. »

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*. *Archives de Lyon*, C. C. 384, 1390-1400, et C. C. 193, 1432.

FAGOT (Nicolas), peintre, 1547-1558. — Il a fait des peintures pour l'entrée de Henri II, en 1548, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

FAVART (Jean), appelé aussi Fanart ou Fauvert. — Il peint un porc-épic, une hermine, des écussons couronnés, quarante-huit banderolles, un étendard et une couronne pour le Mystère de *Jules César* qu'on devait jouer à l'entrée d'Anne de Bretagne en 1500 à Amboise[1].

En 1523, il était ordonnateur du Mystère de *la Passion*, à Amboise. « Il est dû à Favart 32 livres 15 sols 7 deniers tournois pour solde du compte dudit Mistaire[2]. »

Il figure aussi sous le nom de Fanart dans les comptes de la construction du château de Gaillon, où il est chargé de dorer la bataille de Gênes, bas-relief dû au ciseau d'Antoine Just[3].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. xxiv et 53. — 2. *Comptes de la ville d'Amboise*, C. C. 125, p. 214. — 3. Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 48, et Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 157.

FAVRE (Adam), Fèvre, Faivre ou Le Fèvre, appelé aussi Maître Adam, maître peintre, 1493-1523-1524. — Il a été marié à la fille du cordonnier Philippe Girard. Il signait A. F.

Il a fait en 1507 les « pourtraicts des Mistères » pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

FAVRE (Jean II), Favre ou Faure, maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

FICHET (Étienne). — Il est chargé par la ville de Dijon de dresser les mystères pour l'entrée de François Ier en 1521[1].

1. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, année 1521, t. II, 1883.

FLAMENT (Guillaume), peintre. — Il est mandé à Dijon par la Commission nommée pour les préparatifs de l'entrée de Louis XII, « pour dresser quelques joyeulx Mistaires », le 23 avril 1501[1].

1. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, année 1501, t. II, 1883.

FONTAINE (Pierre de), peintre, 1499. — Il a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

FOREST (Laurent), ou Fourest, maître peintre, 1515-1554. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore et en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

FOUCQUET (Jehan), peintre. — Il a travaillé à presque toutes les décorations des entrées de souverains[1].

1. Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 11. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 169, 170 et 171. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 224. *Gazette des beaux-arts*, année 1892. Articles de M. Bouchot.

FRÉCON (Jean), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GAILLARD (Antoine), peintre, 1514-1516. — Il a travaillé en 1516 aux décorations pour l'entrée de la reine Claude à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GALLIOT (Jean), peintre du prince d'Orange. — Il fait les costumes d'une Morisque en 1481. « A maistre Galiot painctre pour onze tours rondes à mectre ès coings des chateaux faites de toile et de papier et pour neuf têtes d'hommes faictes en moulle[1]. »

1. *Mémoires de la Société savoisienne*, t. XII, p. 83, et *Chronique d'Yolande de France*, publiée par M. Léon Menabrea, Chambéry, 1859, p. 96. *Mémoires de l'Académie royale de Savoie*, 1859, vol. I, p. 215.

GALLIOT (Pierre). — Il travaille en 1481 aux décorations du banquet donné à Chambéry à la fille du marquis de Mantoue. Il fait particulièrement la peinture de quarante tours « maçonnées et bombardées[1] ».

1. *Mémoires de la Société savoisienne*, t. XII, p. 107, et *Chronique d'Yolande de France*, publiée par M. Léon Menabrea, Chambéry, 1857, p. 215.

GALLOIS (l'Aîné), maître peintre, 1548-1572. — Il a été employé aux préparatifs de l'entrée de Charles IX, en 1563 et 1564, à Lyon et à Troyes.

Il a fait de grandes « pièces de paincture en toille pour servir à l'arc triomphal du marché au bled et suyvant les ordonnances à luy délivré par Me Dominique[1]. »

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

GAULCHIER (Mahiet), peintre à Orléans, 1439-1448. — Il a travaillé à la décoration du Mystère du *Siège d'Orléans* en 1439[1].

1. *Le Mystère d'Orléans*, publié par F. Guessard et E. de Certain dans la *Collection des Documents inédits pour servir à l'histoire de France*, p. VIII. Petit de Julleville, *les Mystères*, Paris, 1880, t. II, p. 192. De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. III, p. 450 et 451.

GAUNES (Barthélemy de), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GENDRET (Jean), peintre et tailleur d'images, 1534-1541. — Il a travaillé en 1534 pour l'entrée de la reine Éléonore à Troyes, « à l'enrichissement des portaulx, arcs de triumphes, salles d'attente et aultres singularitez[1] ».

1. Natalis Rondot, Paris, 1861, *les Peintres de Troyes.*

GEOFFROY, ou Jouffroy de Troffoux (sans doute Trévoux), peintre à Bourges, 1493, 1494, 1495. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494, de Charles VIII en 1495[1] à Bourges.

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41.

GIFERT (Roch), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GILLET, peintre à Bourges, 1506. — Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Bourges en 1506[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40.

GIRARD (Jean), 1439. — Il était de Pignerol, et confectionnait les accessoires des représentations théâtrales ou les ornements des pompes funéraires, plutôt qu'il n'était peintre[1].

1. *Mémoires de la Société savoisienne*, t. XII, p. 74.

GORRAN (Étienne), peintre, 1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GRANET (Jacques), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GRANET (Jean), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GRINDET (Mounot), peintre de Dijon. — Il a travaillé de 1469 à 1474 aux préparatifs de l'entrée de Charles le Téméraire qui eut lieu à Dijon le 23 janvier 1474. Il reçut 1 franc pour le louage de vingt-trois barbes destinées aux prophètes du Mystère joué à cette occasion[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 245. Article de M. Gouvenain.

GRISOT (Bénigne), peintre à Dijon, en 1521 et 1530. — Il a travaillé aux décorations des Mystères joués le 16 avril 1521, et en 1530, à l'entrée de François Ier à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, tome XI, 1885-1888, p. 254 et 257. Article de M. Gouvenain.

GUIGO (Léon de), maître peintre, 1561-1575. — Il était appelé souvent maistre Lyon ou maistre Léon le peintre. Il a été député des peintres en 1568, en 1571 et en 1575, et a été en 1564 le conducteur des peintres qui ont travaillé pour l'entrée de Charles IX à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

GUILLAUME, imageur. — Il a travaillé à l'entrée de Charles VIII à Bourges en 1495[1]. Un autre peintre du même nom, peut-être le même, travaillait comme peintre de Mystères à Amboise en 1507[2].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41. — 2. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXIV. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 276.

GUILLEMIN (Huguenin), peintre à Dijon, en 1484. — Il a fait les décorations des Mystères joués à Dijon à l'entrée de Charles VIII en 1484[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, année 1885-1888, p. 245. Article de M. Gouvenain.

GUYOT (Henri), peintre et verrier, 1499-1503. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

HASLIN (Nicolas), dit le Flament, tailleur d'images. — Il a travaillé à la décoration de l'entrée d'Éléonore à Troyes en 1534[1].

1. *Archives de la ville de Troyes*, B. 117. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

HÉLAINE (André), peintre, 1499. — Il a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

HÉNAULT (Jean Ier), peintre et tailleur d'images, 1493-1500. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, et *Archives de Lyon*, B. 165.

HENRI, peintre à Dijon, 1477-1484. — Ce peintre, nouvellement venu à Dijon, se présente devant les magistrats, qui lui donnent un délai de trois mois pour produire, comme chef-d'œuvre, une petite Notre-Dame ayant dessus un tabernacle. Il fait les décorations de l'entrée de Louis XI à Dijon[1].

1. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, t. II, 1883, p. 15.

HENRYOT (Perennet), peintre. — Il a travaillé à des décors de Mystères à Dijon, mais s'occupait surtout, de 1502 à 1506, de la confection d'écriteaux pour les criminels[1].

1. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, t. II, 1883, p. 155.

HORTART (Jean). — Il est désigné aussi dans les comptes sous le nom de Janin l'Enlumineur, Jehan d'Escosse ou maistre Jean le Peintre.

Comme peintre enlumineur, verrier et brodeur, il a travaillé aux entrées lyonnaises de 1412 à 1465[1]. En 1442, il a dirigé à Chambéry les travaux pour l'entrée et les entremets de la réception faite au duc de Bourbon. Il avait comme collaborateurs des peintres secondaires, Pierre de Val, Guillaume Descosse, Hans de Chambéry, Coquerri de Genève, Robin de Rouen, Bartholomieu de Chambéry[2].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.* — 2. *Mémoires de la Société savoisienne*, t. XII, p. 68 et 77.

HURION (Pierre de), héraut d'armes du roi Pierre, maître ès arts et bachelier ès lois. — Il figure dans les comptes de la ville d'Angers, pour avoir habillé les personnages du *Mystère de la Résurrection* en 1471 et y avoir « adjousté aucunes adicions[1] ».

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 224.

JACQUELIN de Molisson, ou plutôt de Montluçon, peintre à Bourges. — Il fut occupé par la ville en 1485, 1486, 1487, 1492, 1493, 1494, 1495, 1497, 1499, 1500, 1504, et notamment aux entrées d'Anne de Bretagne et de Charles VIII à Bourges[1] en 1494-1495.

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41.

JACQUES III, dit le Catalan ou Catellan, peintre à Lyon, 1488-1490. — Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JACQUES IV, peintre à Lyon, 1490. — Il travaille pour l'entrée de Charles VIII, en 1490, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JACQUET (d'Auvergne), peintre à Bourges, 1493, 1494 et 1495. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée d'Anne de Bretagne à Bourges en 1494 et de Charles VIII en 1954[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41.

JACQUET (Jean), maître peintre, 1548-1561. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JACQUIER (Guillaume), maître peintre, demeurant à Paris. — Il a travaillé en 1561 aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Paris[1].

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 12 et 13. (*Quittances de peintres français*, publiées par M. Ulysse Robert.)

JANIN, enlumineur. — Il a préparé les « ystoires de ce que l'on devra jouer pour l'entrée de Louis XI à Lyon en 1463[1] ».

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. Ier, p. 201 à 203. *Archives de Lyon*, C. C., fos 344, 346 et 347.

JAQUET (Guillaume), peintre. — Il a fait les travaux de décoration des Mystères joués aux entrées de François Ier à Dijon en 1521 et en 1530; « il étoit payé le double des autres peintres » travaillant à la même entrée[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254. Article de M. Gouvenain.

JEAN III, peintre. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée de Charles VIII en 1490 à Lyon et d'Anne de Bretagne en 1494 dans la même ville[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JEAN V, dit l'Espagnol. — Il a travaillé en 1494 à l'entrée d'Anne de Bretagne à Lyon et en 1490 à celle de Charles VIII dans la même ville[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JEAN VI, maître peintre. — Il a travaillé en 1500 pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JEHAN (le Crucifix), imagier et verrier. — Il a travaillé en 1494 et en 1495 aux décorations des entrées d'Anne de Bretagne et de Charles VIII à Bourges[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40 et 41.

JEHAN (le Petit). — Il a aidé maître André dans les fêtes et les décorations du Mystère donné à l'occasion de la réception solennelle de la reine Éléonore, femme de François Ier, en septembre 1530, à Amboise[1].

Jusqu'en 1500 il avait été occupé par l'échevinage de Bourges et avait travaillé de 1493 à 1495 aux entrées d'Anne de Bretagne et de Charles VIII dans cette ville[2].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXVI. — 2. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1864, p. 41. M. Girandet, dans *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 224, signale à Tours, dans la première moitié du XVIe siècle, un peintre du nom de Jehan d'Amboise.

JEUNE-COEUR (François), Jeune-Cueur, Jeune-Cuer ou le Jeune-Cueur, maître peintre, tailleur d'images et modeleur, 1535-1574. — Il a été député des peintres de Lyon en 1569.

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Henri II en 1548 et de Henri III en 1574, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JOLY (François), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JOUVENET (Louis), peintre et tailleur d'images, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

JUYS (Jehan de), peintre, 1463. — Il aurait préparé « les ystoires de ce que l'on devra jouer » pour l'entrée de Louis XI à Lyon en 1463[1].

1. *Archives de Lyon*, B. B., n° 7, f[os] 344, 346 et 347. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 2[e] série, t. I, p. 201 à 203. — 2. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LA FOREST (Jacques de), peintre à Lyon, 1494-1499. — Il a fait les décorations pour l'entrée de Charles VIII, en 1490 et en 1499 pour celle de Louis XII, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LALANDE (Pierre de), peintre et poponnier ou « faiseur de poponnes », 1535-1565. — Il a fait en 1540 « ung esgle voullant montant et descendant » pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LANDRY (François), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LA PLACE (Martin de), peintre. — Il a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LA RIVIÈRE (Barthélemy de), maître peintre, 1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LA RUE (Jean de), maître peintre, 1493-1512. — Il a travaillé pour l'entrée de Louis XII, en 1499, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LE CAPPITAINE (Guillaume), maître peintre, 1540. — Il a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LE GAVACHE (Pierre), peintre et tailleur d'images, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LE GRENU (Jean), maître peintre et revendeur d'images, 1515-1543. — Il était Flamand. On appelait aussi ce peintre Jehan le Grenu, dit Annequin (Hennequin). Il a travaillé en 1533 pour les entrées de la reine Éléonore et du Dauphin à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LEMAIRE (Jehan), peintre à Bourges, 1484-1523. — Il travaille aux décorations de la ville de Bourges en 1484, et en 1523 « fait l'istoire de M. le comte de Mâcon[1] ».

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40, 41.

LE PAINTRE (Jean), artiste peintre de Château-Gontier. — En 1379, la ville d'Angers « l'y envoya querir pour aider à faire les ystoires de l'entrée du duc d'Anjou ». Il a surtout été employé pour « parer et disposer un groupe de grandes bestes représentées au naturel avec des peaux empaillées et au milieu d'elles une syrène[1] ».

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, et *Archives de la ville d'Angers*, C. C., n° 3, f° 25.

LE PRIEUR (Jean Dupérier), valet de chambre et maréchal des logis du roi René. — Il a composé ou arrangé les trois Mystères joués triomphalement à Angers, du *roi advenir*, *des trois rois* et de la *Nativité de Notre-Seigneur*, antérieurs à 1456. En 1456, il contribua aux *fainctes* du Mystère de *la Résurrection*. Il fit dresser les « chaffauds de certains jeux ès halles ».

M. Lecoy de la Marche croit le reconnaître en 1476 à Tarascon, appelé à une autre fête par des ménestrels.

Enfin en 1478 il remanie « *les Actes des apôtres*, selon la matière que le roy luy avoit baillée[1] ».

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881.

LEROUX (Pierre), peintre. — Il a été chargé par la mairie d'Angers d'avoir avec le curé de Saint-Julien « la forme de faire les faintes et mots qu'il faudra dire à l'entrée du roi Louis XII en 1500[1] ».

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881.

LE ROY (Guillaume), appelé souvent maistre Guillaume le Painctre ou maistre Guillaume le Flamand, 1493-1525-1528. Il a été appelé à Dijon pour dresser quelque pieux Mystère pour l'entrée de Louis XII dans cette ville[1].

Il a travaillé à Lyon en 1515 pour l'entrée de François Ier[2].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 257. Article de M. Gouvenain. — 2. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

LESCUYER (Jehan), peintre à Bourges, 1532-1555. — Il travaille pour les décorations faites à Bourges pour le passage du roi et de la reine (François Ier et Éléonore) en 1532[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40.

L'ESPINE (Jean de), maître masson, en 1551. — La ville d'Angers lui confia l'organisation des fêtes pour l'entrée de Henri II en 1551, et en 1565 pour celle de Charles IX[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 196.

LE WAUCGUIER (Jehan), ou Jehan le Myraille, peintre à Mâcon, 1501. — Il travaille aux décorations pour l'entrée de Louis XII à Mâcon sous le nom de Jehan le Myraille, mais sa quittance est signée Jehan le Waucguier[1].

1. *Archives de Saône-et-Loire*, C. C. 74, nos 104, 1501.

LOUTREL (Noel), peintre. — Il fut employé par la ville d'Angers aux préparatifs de l'entrée du roi Charles IX en 1565[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 216.

MAIGNANT (Jacques), peintre à Bourges, 1524, 1525, 1526. — Il travaille pour la ville, fait des écussons en 1524, 1525 et 1526[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 40.

MARTIN Ier, peintre, 1494. — Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles VIII, en 1490, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

MARTIN (Claude), peintre. — Il a travaillé en 1565 aux décorations de l'entrée de Charles IX à Angers[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 213.

MATHIAS, peintre à Lyon, 1490. — Il travaille pour l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

MATHIEU (Henri), peintre. — Il a travaillé à Tours pour l'entrée de Louis XII dans cette ville en 1500. « A Henry Mathieu, peintre, demeurant audict Tours, pour avoir peint un harnais enlevé et mouslé d'or brunny et fin argent pour un Mystère de *Turnus*; au même pour avoir fait moulle de Golyas et un serpent et un enfant et pour avoir peint le lyon[1]. »

1. *Congrès scientifique de France*, 15e session, Tours, 1847, p. 137. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 287, et Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 44.

MAUPIN (Étienne), Maupain ou Maupoint, maître peintre et ymageur, 1524-1561. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore[1] à Lyon.

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

MÉNAIGE (Jean), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

MERMEY (André), maître peintre. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

MEURISSE (Mathias), peintre à Béthune. — Il a fait pour un mystère en 1563 « ungne nuée à laquelle il y avoit ung angèle qui y apporte un chappeau de fleurs sur le vénérable sacrement[1] ».

1. Édouard Fleury, *Origine et développement de l'art théâtral dans la province ecclésiastique de Reims*, Laon, 1881, in-8, p. 80, et La Fons-Mélicoq, article publié dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de France*, juillet 1843, p. 108 et 109.

MONTMIRAL (VINCENT), peintre. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORILLARD (BERTRAND), maître peintre, 1572-1574. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORILLARD (JEAN), maître peintre, 1570-1607. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORILLARD (PIERRE Ier), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORILLARD (SÉBASTIEN), maître peintre. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORILLON (MICHEL), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

MORIZET (GUILLAUME), maître peintre. — Il travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

NYCOLAS, peintre à Chambéry. — Il a travaillé à la décoration d'une Morisque représentée à Chambéry en janvier 1475[1].

1. *Comptes des trésoriers généraux de Savoie, Mémoires de l'Académie royale de Savoie*, t. I, 1859, p. 125.

ORLÉANS (JEAN D'), peintre. — Il a travaillé à Bourges pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne en 1507[1].

1. *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, année 1841, *passim.* Article de M. Chevalier.

PAIX (PIERRE DE), ou Pierre d'Aubenas ou Dobénas, peintre à Lyon en 1494. — Il travaille avec Bourdichon et Jehan Prévost aux décorations de l'entrée à Lyon de Charles VIII en 1490[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.* De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 180. *Nouvelles Archives de l'art français* (2e série), t. I, p. 204 à 209.

PARIS (JEHAN DE) ou Perréal, peintre. — Il fut prié par le consulat de Lyon « d'inventer quelques Mystères, moralités et histoires et autres joyeusetés pour la visite du roi Charles VIII en 1494[1] ». Il fut délégué pour diriger les couturières de Marie d'Angleterre[2]. En 1484 et en 1506, il a travaillé à Bourges à des décorations de Mystères[3].

1. E. Bancel, *Jehan Perréal et Jehan de Paris*, Paris, 1885, in-8, p. 19. J. Renouvier, *Jehan de Paris, varlet de chambre et peintre des rois Charles VIII et Louis XII*, Lyon, 1861. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 187. — 2. *Gazette des beaux-arts*, t. VIII, p. 109; t. IX, p. 21; t. XI, p. 380; t. XXI, p. 534, et Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.* — 3. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 9 et 40.

PASSOT (Nicolas Ier), peintre. — Il a travaillé en 1521 pour l'entrée de François Ier à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

PASSOT (Jacques Ier), maître peintre. — Il a travaillé en 1534 aux décorations faites pour l'entrée de la reine Éléonore à Troyes; il était payé 15 sous par jour. En 1545, il a fait, pour l'entrée du duc de Guise dans la même ville, différentes peintures[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes* et *Mémoires de la Société d'agriculture et des sciences de l'Aube*, t. XXXIII. Article de M. Jacquot.

PERRET (Jean). — Il a travaillé en 1520 aux entremets de la cour de François Ier[1].

1. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 279.

PERROSET (André), peintre et « cortier », 1493-1496. — Il a peint des hystoires sur des toiles et a peint aussi en 1474 des toiles « moytié fleurs de liz et moytié armynes » pour l'entrée de Charles VIII et d'Anne de Bretagne à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PERROT (Richard), peintre. — Il a été employé à la décoration de l'hôtel de ville lors de l'entrée de Charles IX, en 1564, à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

PETIT (Jean), peintre de Dijon. — Il a fait les peintures et décors pour l'entrée de Louis XII à Dijon en mai 1510, et a collaboré aux décorations pour l'entrée de François Ier dans la même ville en 1521 et en 1530[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 253 et 254. Article de M. Gouvenain.

PETIT (Louis), peintre. — Il travaille aux décorations de l'entrée de Charles IX en 1565 à Angers[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 243.

PHILIPPE (Étienne), peintre, 1515. — Il a travaillé en 1515 pour l'entrée de François Ier à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PICARD (Jean Ier), maître peintre, 1540. — Il a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PIERRE VI, maître peintre, 1494. — Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles VIII en 1490 à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PIERRE VII, l'Espagnol, peintre, 1494-1498. — Il a travaillé pour l'entrée d'Anne de Bretagne, en 1494, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PIN (Estienne du), 1463. — Il aurait préparé les « ystoires de ce que l'on devait jouer » pour l'entrée de Louis XI à Lyon en 1463[1].

1. *Archives de Lyon*, B. B. 7, f° 344, 346 et 347. *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 201 à 203.

PLACE (Gaspard), maître peintre, 1490-1535. — Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII, et en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

PONCHON (Pierre), dit Ratier, maître peintre, 1523-1537. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

POTHIER (Dominique), peintre, 1540-1600. — Il a travaillé pendant les mois de décembre 1563, de janvier, février et mars 1564, aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

POTHIER (Guillaume), peintre et verrier, 1562-1593. — Il travaille en 1564 avec Eustache Planson aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

POTHIER (Jean Ier l'Aîné), peintre, 1540-1557. — Il a été employé à Troyes en 1548 à l'entrée de Henri II[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

POTHIER (Louis), 1520-1551. — Il a travaillé à Troyes, a été employé en 1543 à peindre les décorations pour l'entrée de la reine Éléonore et reçut 15 sous tournois par jour. Il prit une part active, en 1548, aux travaux de décoration qui furent faits à l'occasion de l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

POTHIER (Nicolas), maître peintre et doreur, 1535-1566. — Il a travaillé à Troyes en 1548 à l'enrichissement « des portaulx, arcs de triumphes, salles d'attente et singularitez » lors de l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis. Il était payé 10 sous par jour.

A doré de plus une partie des ornements et des accessoires qui ont pris place dans les décorations des Mystères.

Il fut employé à des travaux du même genre en 1563 pour l'entrée du duc d'Aumale, gouverneur de Champagne et de Brie, et en 1564 pour l'entrée de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*, et l'article de M. Jacquot dans les *Mémoires de la Société d'agriculture et des sciences de l'Aube*, t. XXXIII.

POULCET (Nicolas), peintre. — Il travaille en 1565 aux décorations de l'entrée de Charles IX à Angers[1].

1. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*, Paris, 1881, p. 257.

POURREAU (Nicolas,) maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

POYET (Jean), peintre, élève de Jehan Foucquet. — Il a collaboré avec lui aux décorations de Mystères des entrées parisiennes et provinciales[1].

1. Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, Paris, 1870, p. 39. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1883, p. 338. Jehan Pelegrin, *Traité de la perspective*, Toul, 150[illegible]. De Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, table. *Gazette des beaux-arts*, t. II, p. 18; t. VII, p. 153; t. XX, p. 6.

PRÉVOST (Guillemin), peintre de Dijon. — Il a fait les peintures et « serpans et escussons pour le jeu du Mystère du *More* », représenté à Dijon le 23 avril 1501, à l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne, et a travaillé, au mois de novembre de la même année, à l'entrée de Marguerite d'Autriche à Dijon[1].

1. *Archives municipales de Dijon*, art. I, et *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 249. Article de M. Gouvenain.

PRÉVOST (Jacques), peintre de Dijon. — Il a travaillé aux décorations des Mystères joués le 16 avril 1521, et en 1530 aux entrées de François Ier à Dijon[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 254-257. Article de M. Gouvenain.

PRÉVOST (Jehan), peintre. — Il a collaboré avec Jehan de Paris à la décoration des fêtes données à l'entrée de Charles VIII à Lyon, le 7 mars 1489, où l'on a représenté plusieurs Mystères et feintes[1]. A Lyon, il a dirigé avec Bourdichon les travaux des décorations pour l'entrée de Louis XI en 1475, et a collaboré avec lui à celles de l'entrée de Charles VIII en 1490[2].

1. E. Barral, *Jehan Perréal et Jehan de Paris*, Paris, 1885, in-8, p. 19. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 177 et 273. — 2. *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. I, p. 201, 203 et t. III, p. 53-59. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon. Archives du Rhône, Actes capitulaires*, vol. XXIV, fos 106 et 107.

PROTAIS DE PORTEVILLE, peintre. — Il a travaillé en 1496 aux décorations de l'entrée de Charles VIII à Amboise[1].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. XXIV et 198. *Comptes de la ville d'Amboise*, C. C. 181, année 1496. De Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 278. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 43.

RAMEL (Jean), peintre de Lyon. — Il fut chargé avec Jean Richer, poète, et maistre Adam, peintre, de la décoration des échafauds pour l'entrée de Louis XII à Lyon en 1507. L'un des échafauds était fait « par manière d'une cité, et on y lève des rochers avec des fagots recouverts de vingt-six couvertes de canevas qu'on passe en couleur[1] ».

1. Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 7, 9 et 20. *Archives de Lyon*, C. C. 575, nos 1 et 12. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

RAVAULT (Augustin), maître peintre, 1548-1570. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

REGNAULT (Robert), maître peintre, 1548-1572. — Il a travaillé pour les entrées de Henri II et de Charles IX à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes*.

RIBOUD (Benoit), maître peintre et mouleur, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

RION (Étienne), peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ROBERT (Méry), peintre. — Il a travaillé aux décorations de l'entrée de Henri II à Amboise en 1551, et a reçu 7 sols et 6 deniers[1].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 55, et *Comptes de la ville d'Amboise*, A. A. 132, f° 52.

ROBERT (Nicolas), peintre et familier d'Amédée II de Savoie. — Il fait des verrières, des peintures murales, des écussons, des bannières, mais surtout les décors et les accessoires des momeries et morisques de la cour de Savoie. Il est acteur dans la morisque du mariage d'Aleran de Provana. Au banquet du prince de Tarente à Turin, en février 1475, il fait la décoration dont « le chasteau d'amour avec des seraines toutes d'argent et un homme sauvage qui gardait la porte[1] ».

1. *Mémoires de la Société savoisienne*, t. XII, p. 89, et *Chronique d'Yolande de France*, publiée par M. Léon Menabrea, Chambéry, 1859, p. 119, 123, 125 et 129.

ROCHEFORT (François de), maître peintre et tailleur d'images ou plutôt modeleur à Lyon; lors de la dernière entrée de Charles VIII, il était « maistre des painctres et ystoires et joyeultés faites pour ceste entrée ». — Il a travaillé aux décorations des entrées de Louis XI, de Louis XII et d'Anne de Bretagne, du cardinal d'Amboise, légat en France, et de Madame de Candalle, reyne de Hongrie, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ROMAIN (Guillaume), peintre à Bourges, 1506. — Il fait les décorations pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Bourges en 1506[1].

1. De Girardot, *les Artistes de Bourges*, Paris, 1861, p. 41.

ROMAN (Nicolas), maître peintre, 1540. — Il a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ROUAN (de), les deux fils de Jean de Rouan, maître menuisier et probablement tailleur d'images, 1490-1496. — Ils ont travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*.

ROUSSEAU (Jean), peintre à Dijon, en 1501. — Il a collaboré aux travaux de peinture faits pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Dijon le 23 avril 1501, et en novembre suivant pour celle de Marguerite d'Autriche[1].

Il fit aussi de 1502 à 1506 des mitres et des écriteaux pour les criminels[2].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 251. Article de M. Gouvenain. — 2. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, t. II, p. 15.

ROUSSEAU (Perrenet), peintre à Dijon en 1484. — Il a fait les décorations des Mystères joués à Dijon à l'entrée de Charles VIII (1484), et a fourni « deux barbes pour les prophètes, quatre paires de helles pour les anges, un nez pour le bourreau du chaffaut du myreur, et la perruque de l'omme pendu[1] ». Il fut banni de Dijon pour un an, « pour folles et légères paroles contre le roi[2] ».

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 245. Article de M. Gouvenain. — 2. *Archives communales de la ville de Dijon*, publiées par M. Gouvenain, t. II, p. 15.

SAINT-PRIEST (Jean de), maistre ymagier à Lyon, 1490-1516. — Il travaille à

toutes les décorations des entrées royales de 1490, 1494, 1500 et 1516, et il a modelé, avec Nicolas Leclere, la médaille qui fut offerte à Anne de Bretagne à son entrée à Lyon en 1500[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SALLES (Étienne de), peintre. — Il travaille à orner les échafauds élevés pour la réception de la dauphine à Amboise et y exécute des travaux artistiques, entre autres une voile de navire[1].

1. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. 51, et de Laborde, *la Renaissance des arts à la Cour de France*, Paris, 1850, t. I, p. 154 et 182.

SALOMON (Bernard), maître peintre à Lyon. — Il fut employé en 1540 à « paindre les Mistaires et eschaffaux » pour l'entrée du cardinal de Ferrare. Il a été le « conducteur de l'œuvre de painctrerie », et a « vacqué à trasser et faire pourtraictz » lors de l'entrée de Henri II en 1548 à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SALOMON (Jean), peintre, 1548-1559. — Il a été employé sous les ordres de son père, en 1548, aux travaux de l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SALVATOR (Salvators), architecte, peintre et ymagier de Florence, 1533-1536. — Il dirige les travaux de décorations pour les entrées de la reine Éléonore et du dauphin, en 1533, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SARGUES (Pierre de), ou maistre Pierre le painctre de Saint-Jean, 1362-1389. — Il travaille aux décorations de l'entrée de Charles VI à Lyon en 1389[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon. Archives du Rhône. Actes capitulaires*, vol. II, f° 11, et *Testamenta*, vol. XIII, f[os] 72 et 73. Son testament a été publié par M. Guigue, dans la *Bibliothèque historique du Lyonnais*, n° 4, 1887, p. 302 à 307.

SAUVAGE (Jean), maître peintre, 1529-1536. — Il a travaillé en 1533 aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SÉBASTIEN (de Bologne) (de son vrai nom Sebastiano Serlio), architecte et peintre ordinaire de François I[er]. — Il dirige les décorations pour l'entrée du cardinal de Tournon, en 1552, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SENTIER (Pierre), maître peintre, tailleur d'images et modeleur, 1544-1552. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

SPIGLE (Guillemin), Dijon. 1474. — Il a travaillé depuis 1469 aux préparatifs de l'entrée de Charles le Téméraire à Dijon, qui eut lieu le 23 janvier 1474[1].

1. *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or*, t. XI, 1885-1888, p. 245. Article de M. Gouvenain.

STAL (Henri), Stault, Restal, Jal ou Sauf, maître peintre, 1528-1536. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

TACHON (Pierre), maître peintre, 1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

TAILLEMENT (Gillet), peintre à Lyon, 1490. — Il travaille pour l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon*, p. 59. Il y a un autre Gillet qui a travaillé aux décorations de l'entrée de Louis XII à Bourges en 1506.

TAILLET (Jean), peintre, 1548-1572. — Il a fait des peintures pour l'entrée de Henri II, en 1548, à Troyes.

A l'occasion de l'entrée du duc d'Aumale, gouverneur de Champagne, en 1563, ce maître peignit vingt armoiries du blason du duc et des décorations.

Enfin il fut occupé aux préparatifs de l'entrée de Charles IX à Troyes en 1564[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

TALLON (Pierre), maître peintre, tailleur d'images et mouleur, 1533-1548. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore, et en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

THARONOT (Jacques), peintre, dans les travaux pour l'entrée de la reine Éléonore à Troyes, 1512-1557. — Il a été, en 1533 et en janvier 1534, occupé d'abord avec le peintre Jacques Passot à prendre « les préparatives et jolivetez de painctures de l'entrée de la reyne, ensuite a dorer, painctre et estoffer les escussons, armoiries, lys, sceptres des roynes et autres jolivetez et gentillesses pour ladicte joyeuse entrée[1] ».

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

THARONOT (Jean II), peintre de Troyes, 1512-1548. — Il a travaillé aux préparatifs de l'entrée de la reine Éléonore à Troyes en 1534, et recevait alors pour lui et son serviteur 15 sous tournois par jour[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

THARONOT (Guillaume), peintre, 1548, 1571 ou 1573. — Il a travaillé aux préparatifs à l'entrée de Henri II, en 1548, à Troyes[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Troyes.*

THEVENOT (François). — Natif d'Annonay; peintre décorateur de Mystères[1].

1. Ulysse Chevallier, *le Mystère des trois Doms*, joué à Romans en 1509, Romans, 1887, p. 21.

THEVENOT (Pierre), peintre. — Il était ordonnateur des feintes du Mystère de *Saint Denis*, joué à Amboise en 1490[1].

1. Giraudet, *les Artistes tourangeaux*, Tours, 1885, p. 374. Chevalier, *les Archives communales d'Amboise*, Tours, 1874, p. xxiv et 197. *Comptes de la ville d'Amboise*, C. C. 107, année 1490.

THIBAUD (Claude), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

THOMAS II, maître peintre, 1564. — Il était en 1564 « maistre paínctre conducteur de l'œuvre » des peintres, lors de l'entrée de Charles IX à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

THYON (Vincent), peintre à Lyon en 1507. — Il aide Ramel et Nicolas Clerc pour les décorations de l'entrée de Louis XII à Lyon en 1507[1].

1. Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 8, et *Quittance*, dans les *Archives municipales de Lyon*, C. C. 575, n° 10.

TIBAULT (Jean), natif de Bâle, peintre à Lyon, 1490-1496. — Il a travaillé à l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

TRIE (Clément), architecte de Lyon. — Il fut chargé de préparer les « ystoires » pour l'entrée de Louis XII à Lyon en 1507[1].

1. Georges Guigue, *Entrée de Louis XII à Lyon*, Lyon, 1885, p. 6 et 7, et *Archives de Lyon*, B. B. 25, f°s 147 et 149.

VALLIER (Louis), maître peintre de Lyon. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VANDERMÈRE (Galius), maître peintre, 1529-1544. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore et pour celle du dauphin à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VANDERMÈRE (Jean Ier) dit Liévin, 1524-1557. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore et en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VANDERMÈRE (Jean II), maître peintre, 1548-1595. — Il a été député des peintres en 1577, a travaillé en 1548, comme compagnon peintre pour l'entrée de Henri II à Lyon, et en 1574 comme maître peintre pour l'entrée de Henri III dans la même ville[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VANDERMÈRE (Lievin), maître peintre, 1506, 1525, 1527. — Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de François Ier en 1515, et pour celle de la reine Claude en 1516, à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VESSENAT (Antoine), peintre, 1499. — Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VEYRAT (Jean), peintre, 1527-1548. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VIARE (Girard), peintre, 1533-1556. — Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VIAUT (Pierre), maître peintre, 1533. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VIDA (Noel de), maître peintre. — Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VIDART (Salvator de), maître peintre, 1515-1574. — Il a travaillé en 1533 pour l'entrée de la reine Éléonore à Lyon[1].

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

VIENNE (Jean de), de Vienne en Dauphiné, peintre à Lyon, 1490. — Il a travaillé à l'entrée de Charles VIII à Lyon en 1490 .

1. Natalis Rondot, *les Peintres de Lyon.*

TROISIÈME PARTIE

LES TEMPS MODERNES

LES TEMPS MODERNES

INTRODUCTION

Il faut arrêter un moment l'histoire des théâtres pour expliquer quels sont les procédés employés encore actuellement par les décorateurs.

La décoration théâtrale est un genre de peinture qui a pour objet l'imitation de la réalité, qu'elle interprète avec des moyens d'exécution tout particuliers.

Elle s'exécute, en effet, en profondeur, sur des espaces réels où se meuvent des personnages vivants; en outre, un décor se compose de nombreuses parties reproduisant des distances fictives obtenues par des effets de perspective, tandis que les tableaux ou les fresques sont la représentation d'un sujet quelconque sur un plan unique[1].

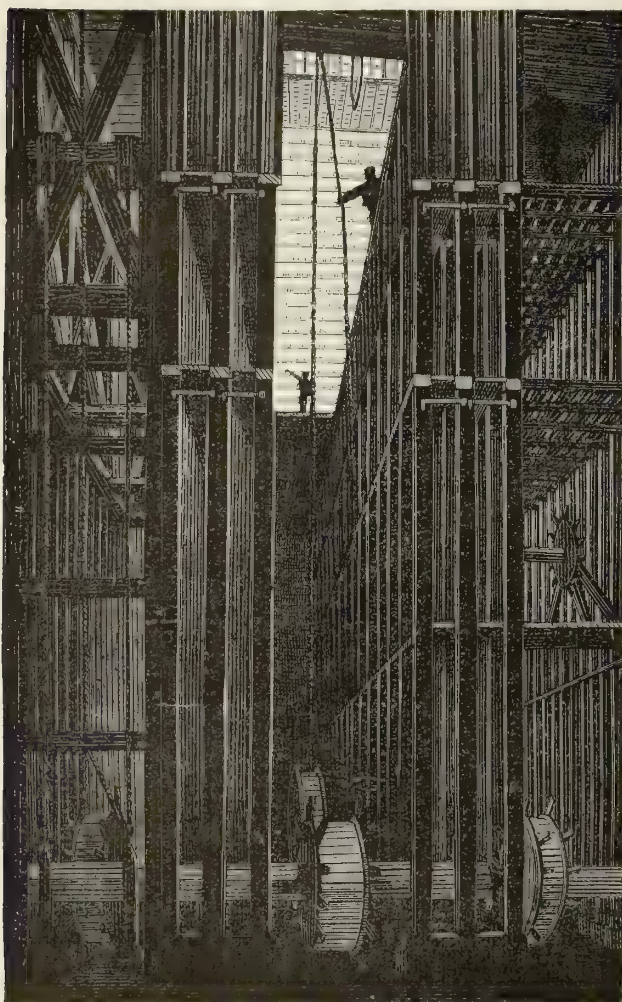
Un décor, pour être pratique, doit être construit de telle façon qu'on puisse le placer et le déplacer avec rapidité; il faut donc qu'il s'assujettisse aux agencements des scènes de théâtre.

Pour comprendre quelles sont les règles matérielles que cet agencement impose aux décorateurs, étudions d'abord la construction d'une scène telle qu'elle est aujourd'hui et telle qu'elle a été, à peu de chose près, depuis environ deux siècles.

Le plancher de la scène est une surface inclinée généralement de quatre à cinq centimètres par mètre. Il est divisé, dans la direction de sa profondeur, en parties égales et parallèles que l'on nomme *plans*. Le plan se compose de la *rue*, des *trappillons* et des *costières*. Les *costières* sont de longues rainures sans fond de 3 centimètres de large,

1. Didron, *les Arts décoratifs*. Paris, Imprimerie nationale, 1882, p. 116, et Grobert, *op. cit. passim*.

à travers lesquelles on place les mâts, dont le pied vient reposer sur un galet mobile, situé à l'étage au-dessous. Les costières, répétées de trois en trois, sont séparées l'une de l'autre par un espace de 30 centimètres environ que l'on appelle *trappillon*. L'ensemble des trois costières et de deux trapillons s'appelle un *plan*, et chaque plan est séparé par un espace de 1 mètre qu'on appelle la *rue*.



Le dessous du théatre.

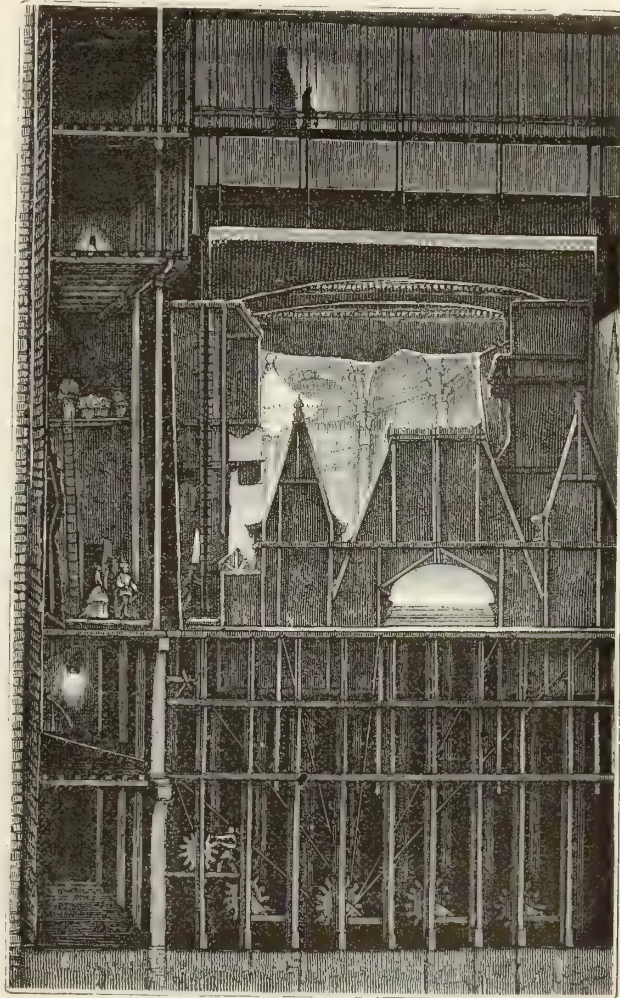
Aux mâts placés dans les costières s'accrochent les châssis, les fermes et les terrains, sur lesquels sont les toiles peintes des parties constitutives du décor.

Toutes les divisions étant rigoureusement égales, il en résulte que le plancher de la scène ressemble à un papier de musique à trois portées.

Par les trappillons, qui sont mobiles et que l'on peut retirer à volonté, on fait passer les fermes, les rideaux ou toutes les autres parties qu'à certains moments on voit apparaître du dessous du théâtre sur la scène.

On comprend combien au premier abord l'œuvre du peintre est difficile, puisque toutes ses compositions décoratives doivent être basées sur l'usage de ces divisions, souvent contraires aux lois de la perspective comme à la réalisation des conceptions artistiques.

Mais les décorateurs, par suite de l'habitude journalière et de la connaissance profonde qu'ils ont de leur métier, savent si bien se servir des éléments que leur fournit la construction de la scène, que le problème matériel n'existe plus pour eux, et que tout leur talent consiste à saisir le spectateur et à le transporter dans un milieu déterminé par des œuvres d'imagination et de goût, sans jamais être arrêtés par le côté matériel de l'exécution.

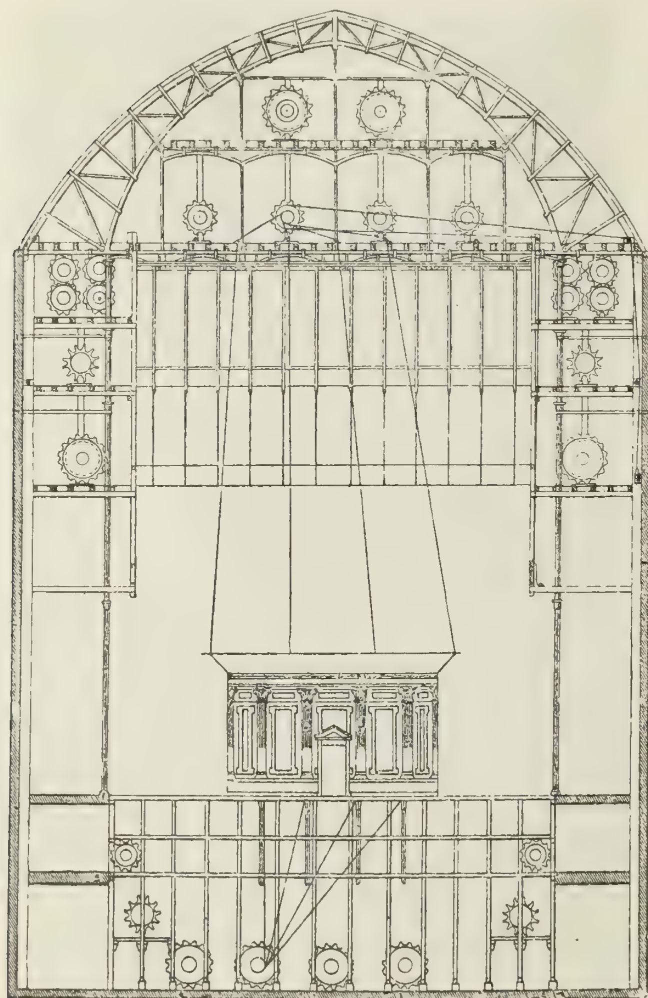

Équipe d'une ferme dans le dessous.

Cherchons maintenant comment on procède pour la conception, la réalisation et l'installation du décor.

L'artiste reçoit d'abord les instructions de l'auteur; celui-ci a déjà fait des recherches et a combiné dans son esprit, sinon tracé sur le papier, le milieu dans lequel doit être jouée chacune des scènes de sa pièce. Les pièces historiques demandent le plus d'étude, et, depuis 1878, *Théodora* a été comme mise en scène la plus réussie de toutes. M. Sardou ne s'est pas fait seulement dramaturge dans la circonstance, il s'est encore révélé archéologue, en restituant aussi exactement que possible les milieux, les costumes, les individus de la Byzance des premiers siècles de notre ère. Ayant relevé le plan des bâtiments, des places, des cirques, des

palais, des locaux d'intérieur, il est parvenu à donner aux faits successifs du drame une vraisemblance que l'exactitude des lieux rend frappante aux yeux du spectateur.

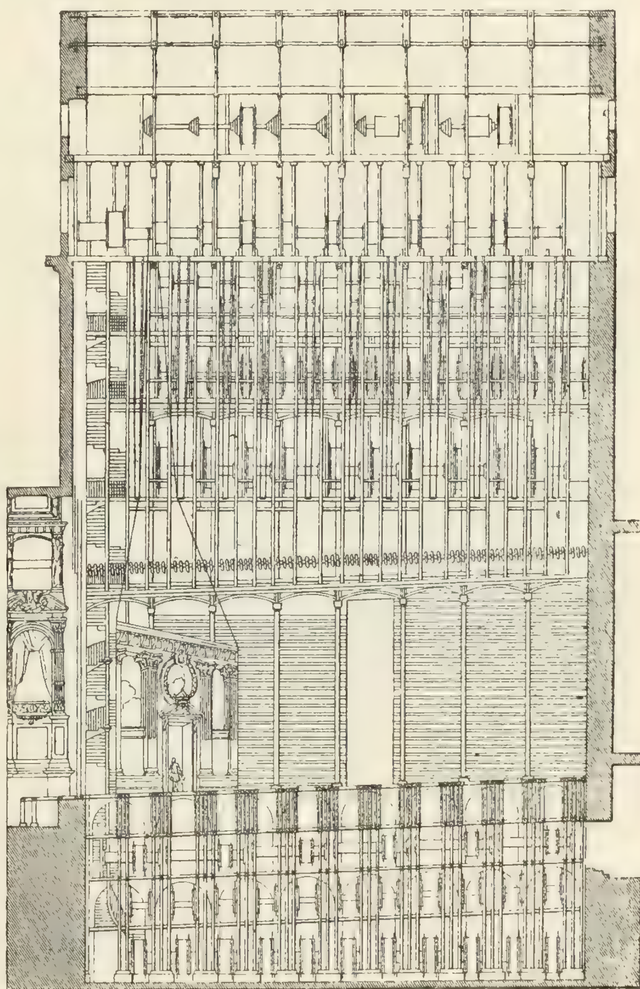
M. Sardou est fort précis dans ses renseignements : il trace lui-même sur le papier la plantation du décor en ce qui concerne les dispositions essentielles au développement de l'action. Ainsi, pour faire exécuter le décor représentant le cabinet de l'empereur, dans l'acte où Théodora tue le capitaine des gardes, M. Sardou a indiqué aux décorateurs la forme que devait avoir cette salle et la disposition des portes et des fenêtres.



Une ferme et un plafond équipés.

La loge impériale de l'avant-dernier acte n'a pas été moins étudiée, et la mise en scène a été réglée avec une telle précision, un tel succès, que le cérémonial de Byzance s'y est retrouvé avec la plus rigoureuse exactitude. Lorsque M. Schefer, de l'Institut, si longtemps attaché à l'ambassade de France à Constantinople et l'homme de France le plus versé dans la connaissance de l'Orient, assista à cette représentation, il nous répéta à plusieurs reprises qu'il y retrouvait les formules de l'étiquette ottomane prises par les Turcs aux Byzantins lors de la conquête du Bosphore.

Tous les auteurs ne consacrent pas à la mise en scène la même érudition et le même soin que M. Sardou. Il appartient alors au directeur du théâtre de régler ces questions. Sous l'habile direction de M. Perrin, l'Opéra et la Comédie-Française ont atteint leur apogée en cette matière. Presque en même temps un directeur de théâtre, homme de goût et de savoir, M. Duquesnel, maintenait également la mise en scène française à un haut degré de perfection en montant à la Porte-Saint-Martin, outre la pièce de *Théodora*, *le Chevalier de Maison-Rouge* et beaucoup d'autres œuvres dans lesquelles il a reconstitué des scènes historiques d'une vérité saisissante.



Coupe longitudinale d'un théâtre, plafond équipé.

Espérons que ces efforts ne demeureront pas stériles et que la mise en scène continuera à se développer aussi bien sur les théâtres privés que sur les scènes subventionnées.

Souvent l'auteur et le directeur du théâtre ne fournissent aucune instruction aux décorateurs. C'est à l'imagination de ces artistes qu'il appartient de créer des œuvres répondant à la fois aux vues de l'auteur et aux vœux du public.

Veut-on savoir comment le peintre exécute une décoration pour une grande scène comme celle de l'Opéra?

L'exemple nous sera donné par une des dernières compositions de M. Chaperon. Chargé de reproduire l'intérieur d'une cathédrale sur une scène de théâtre, il se rend à Notre-Dame, se promène dans la basilique et cherche le point de vue le plus saisissant. Ce point trouvé, il en fait le croquis séance tenante, puis il note les effets de couleur et de perspective à obtenir, et relève tous les traits saillants qu'il croit utile de représenter.

D'après ce croquis, M. Chaperon dresse le plan de l'église en épure comme le ferait un architecte. Mais, au lieu des fondations, l'épure représente la place des différentes parties du décor. Il élève alors chacun des points marqués sur le plan, les rideaux, les fermes, les châssis, les terrains, au moyen desquels on reproduira en profondeur la cathédrale, en se conformant aux dispositions mécaniques de la scène et en ménageant les espaces libres pour l'entrée et la sortie des acteurs. Il faut surtout que chaque partie du décor soit à son point de perspective, de telle façon que l'espace restreint de la scène semble être, vu de la salle, de la même étendue que la nef de la cathédrale.

On calcule l'éloignement de ces différentes parties de telle sorte que, bien que leur place ne corresponde en rien à la réalité, elles produisent, soit par des augmentations, soit par des diminutions, des effets de lointain qui les fassent ressembler à ceux de la réalité.

Il faut encore que le spectateur placé au centre ou à toute autre place du théâtre puisse voir par l'ouverture de la scène comme par une fenêtre. Aussi le décor devra figurer un espace qui s'étendra entre les lignes formées par les rayons visuels partis des différentes places des spectateurs, et présenter de toutes les directions d'où il sera vu un aspect complet.

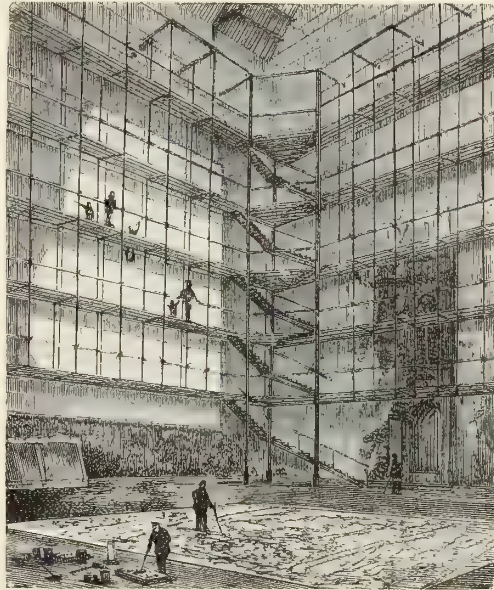
Après avoir dressé le plan, le décorateur exécute en réduction la maquette de son décor, tel qu'il doit être sur la scène. Une fois la maquette exécutée, on la reporte en grand sur les toiles ou sur les châssis, qui seront ensuite placés sur le théâtre.

Alors commence l'exécution matérielle du décor. Elle se fait dans d'immenses ateliers. Autrefois les grandes toiles de fond, les châssis, étaient tendus verticalement le long d'une haute muraille. Par devant, un échafaudage à étages multiples servait aux peintres, qui commençaient à peindre par en haut ces surfaces énormes et se transportaient aux différents étages du châssis à mesure que leur travail avançait[1].

1. Voir à la bibliothèque de l'Opéra la représentation d'un de ces ateliers de peinture verticale.

Depuis 1820, le procédé de peinture verticale a été abandonné. Dans ces mêmes ateliers gigantesques, on étend par terre les toiles et les châssis et on les peint horizontalement.

Quand on entre dans un de ces ateliers éclairés par en haut, on voit devant soi, au milieu de la salle, la petite maquette qui sert de modèle. A terre, se trouvent des toiles énormes, sur lesquelles marchent les peintres pour exécuter leur travail. Au moyen d'un fusain attaché à un long bâton, ils tracent, sans se baisser, les lignes et les contours sur la toile. Puis ils étendent la peinture avec de gros pinceaux qui ressemblent à des balais, en reportant sans cesse les yeux sur la maquette afin d'en reproduire les moindres détails. Pour représenter des fenêtres, faire pénétrer le jour dans des bosquets ou dans des masses de feuillage, le décorateur entoure certaines parties de couleur rouge minium, que des manœuvres armés de ciseaux découpent ensuite.



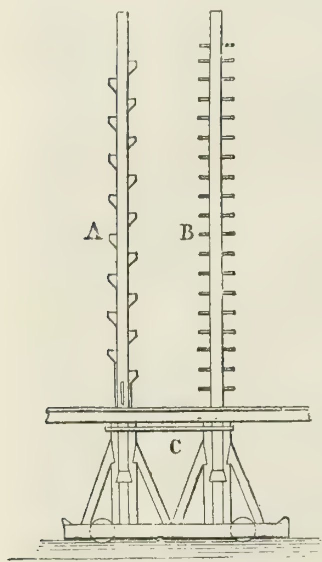
Atelier de peinture pour les décors.

Lorsque les élèves ont peint la toile, le décorateur la revoit; il adoucit, éteint ou illumine les tons, suivant le cas : un détail insignifiant, un peu de lumière mise adroitement, changent du tout au tout le décor. Lorsque Lavastre exécuta, pour *Hamlet*, le décor du château d'Elseneur vu de nuit, il fut mécontent de l'effet qu'il produisait, malgré tout le soin et le talent qu'il y avait apportés : il trouvait que le décor ne s'éclairait pas, qu'il lui manquait ce je ne sais quoi qui fait qu'un objet d'art passe tout d'un coup au rang de chef-d'œuvre. Tout en réfléchissant, Lavastre trempe son pinceau dans un pot de blanc et trace sur son décor une large raie d'un effet puissant. Soudain le fond du décor s'accentue, le château se détache, s'éclaire sous la lune : Lavastre avait trouvé la note d'émotion nécessaire pour frapper le spectateur[1].

1 Notre ami Lavastre nous a souvent raconté cette anecdote lorsque, ensemble membres

Qu'on ne croie pas que ces peintures soient exécutées grossièrement : on est étonné quand on examine les tracés, la délicatesse des lignes et la netteté du dessin : chaque effet, chaque contour, chaque moulure, sont exactement dessinés, et l'on comprend la précision et le soin qu'exigent, par exemple, les décorations d'architecture. Ces procédés minutieux sont essentiels, car sans cela les effets généraux ne se tiendraient plus et les lignes formées par la pierre perdraient leur rigidité, auraient l'air d'être en coton et ne feraient plus aucune illusion aux yeux des spectateurs.

Le décorateur, tout en connaissant *la valeur des couleurs au jour*, doit savoir calculer le changement qu'opérera sur les tons l'effet des lumières le soir. Enfin, en dehors des connaissances et des qualités d'imagination et de savoir, il lui faut des qualités morales particulières. Il est nécessaire qu'à la vue du décor, avant le commencement de l'acte, le spectateur soit non seulement transporté dans le milieu où va se dérouler l'action, mais surtout que son esprit soit empoigné par l'idée qui domine dans la pièce : il doit tantôt imprégner les spectateurs de tristesse par des ténèbres, des couleurs sombres, des paysages dénudés, etc., tantôt exalter la gaieté par des tableaux riants, éblouissants de lumière, qui l'impressionnent, et par tout autre effet de peinture. Aussi les décorations constituent-elles une partie importante de l'exécution d'une pièce.



Mâts et chariots.

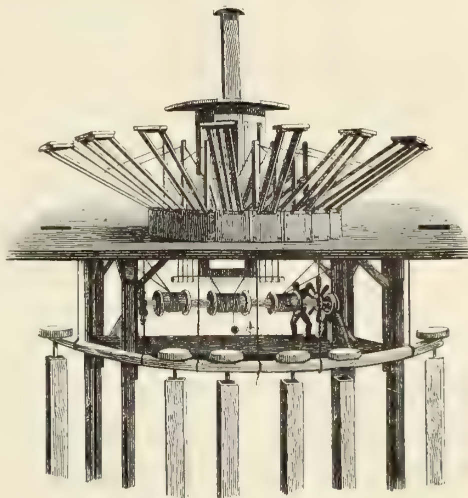
Un paysage, un jardin, se font de même qu'un décor d'architecture. Si l'on n'exécute pas le croquis primitif d'après nature, il faut le composer et en chercher les effets, que l'on rend ensuite, après en avoir tracé la plantation au point de vue géométral.

On voit quels mérites divers exige l'art du décorateur. « Quel art vaste et profond, compliqué, que le décor comme on l'entend de nos jours! dit Théophile Gautier[1]. La perspective, que la plupart de nos

du Jury à l'Exposition, nous parcourions les différentes expositions que nous avions à apprécier Nous ne nous doutions pas, en écrivant ces lignes, qu'il serait si rapidement enlevé.

1. Reproduit dans les *Souvenirs d'un homme de théâtre* (1831-1855), *Charles Séchan, décorateur de l'Opéra*, par Adolphe Badin, Paris, 1883, p. IV.

peintres ignorent, les décorateurs la savent mieux que Paolo Ucello, qui l'inventa. Ils la savent d'une façon rigoureuse, géométrique, absolue. Ils connaissent la projection des ombres, dessinent l'architecture comme des architectes, et procèdent d'une manière tout à fait scientifique dans le tracé et la plantation de leurs décors. Rien n'est livré au hasard dans ces vastes machines dont les toiles de fond sont grandes trois ou quatre fois comme *les Noces de Cana*. La moindre erreur, le plus léger gauchissement y produiraient des déviations énormes.



Grand bâti pour apothéose.

« Ce n'est là que la partie matérielle de la décoration. Pour suffire aux exigences imprévues des auteurs, il faut posséder à fond tous les pays, toutes les époques, tous les styles; il faut connaître la géologie, la flore et l'architecture des cinq parties du monde. Cela n'est même pas assez. Les civilisations disparues, les splendeurs du monde antédiluvien, les verdures azurées du paradis, les flamboiements rouges de l'enfer, les grottes de madrépores de l'Océan, Babel, Enochia, Ninive, Tyr, Memphis, et tout le domaine de la féerie, ce qui existe et ce qui n'existe pas, le décorateur doit être prêt à rendre ces spectacles si divers. Un auteur écrit en tête d'un acte : « La scène est à Byzance », et vite l'artiste bâtit un palais byzantin, avec pleins cintres, coupoles, colonnes de porphyre, mosaïque à fond d'or, auquel Anthémius de Tralles, l'architecte de Justinien, ne trouverait rien à reprendre. Si l'action se passe en Chine, tout aussitôt se dressent les tours en porcelaine aux toits recourbés, s'élèvent les ponts en forme de dragons, s'ouvrent dans les murailles les portes circulaires, flottent au vent les enseignes historiées de caractères, s'échevèlent dans les lacs les saules d'un vert argenté. On dirait que le décorateur a fait le voyage d'Hildebrandt, et que le Céleste Empire lui est aussi familier que la banlieue de Paris. Et ainsi pour une pagode, pour un temple grec, pour une cathédrale gothique, pour une forêt vierge, pour le sommet de l'Himalaya, pour un intérieur pompéien ou pour un boudoir de marquise. C'est lui qui fournit de couleur locale

tant d'ouvrages qui en manquent, et plus d'une fois il nous est arrivé d'oublier l'action pour le décor, infiniment supérieur à la pièce.

« Il est douloureux de penser que rien ne reste de ces chefs-d'œuvre destinés à vivre quelques soirs, et qu'ils disparaissent des toiles lavées, pour faire place à d'autres merveilles également fugitives. Que d'invention, de talent et de génie perdus, et sans même laisser toujours un nom! »

Et cependant, combien modestement sont rétribués ces travaux d'imagination! Sans remonter aux tarifs anciens, ceux en usage actuellement, qui datent de 1864, paraîtront sans doute bien modiques :

Le mètre de peinture décorative se paye, en effet :

3 fr. 20 pour les paysages avec ou sans habitations;
3 fr. 60 pour les marines avec architecture et navires;
5 fr. 60 pour l'architecture ordinaire;
7 fr. 20 pour l'architecture des palais;
10 francs pour l'architecture fantastique[1].

Si l'on ajoute à cette description de Théophile Gautier, les conseils que Marmontel donnait déjà, au XVIII[e] siècle, aux décorateurs de théâtre, on verra que M. Sardou se conforme en tous points aux règles de ce critique : « Le décorateur, quelque génie qu'on lui suppose, dit l'auteur des *Contes moraux*, n'imagine que d'après le plan donné. Que de beautés ne doivent pas résulter du concours du poète et de l'artiste! Que de belles idées doivent naître d'une imagination chauffée par la poésie et guidée par l'instruction, et de la verve d'un peintre à qui le premier dessin est donné par une main sûre qui a su en écarter tous les inconvénients et qui en indique tous les effets! D'ailleurs, l'œil vigilant d'un poète plein de son plan général doit être d'un grand secours au peintre qui en exécute les parties. Que de défauts prévenus, que de détails embellis![2] »

1. *Règlement relatif aux décorations de l'Opéra*, Imprimerie impériale, octobre 1864. Actuellement même, les directeurs des grandes scènes subventionnées, profitant de la crise théâtrale et de la difficulté dans laquelle se trouvent leurs confrères à faire face à leurs engagements, ont opéré sur les tarifs en vigueur une réduction de 25 pour 100 que les peintres se sont vus dans la nécessité d'accepter.

2. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences et des métiers au* XVIII[e] *siècle*, t. IV, p. 701. Paris 1754.

LIVRE PREMIER

LE THÉATRE AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES DIFFÉRENTS THÉATRES PUBLICS

Nous sommes arrivés à une époque où l'histoire de la mise en scène va beaucoup se simplifier. Au XVII[e] siècle, il suffit désormais d'étudier le théâtre à Paris et à Versailles pour en connaître tous les perfectionnements matériels.

A peine Louis XIV commence-t-il à régner par lui-même que souverains et princes d'Europe, hypnotisés par le faste de la cour de Versailles, veulent tous imiter le Roi-Soleil : de même qu'ils adoptent, à son exemple, les perruques et les talons rouges, de même les fêtes à spectacles variés que donne le roi servent de modèle aux cours étrangères. A Paris, le théâtre, qu'a déjà illustré Corneille, va prendre avec Racine et Molière une prépondérance nouvelle et exercer, au point de vue intellectuel, une influence qui ne fera que s'accroître au XVIII[e] siècle. A ce moment Voltaire sera le véritable roi de l'Europe, et le goût français, avec Watteau et Boucher, s'implantera partout. Par suite, la construction des théâtres, leur agencement et leur mise en scène seront exactement calqués sur ceux des théâtres parisiens.

A l'époque où nous en sommes, le luxe de la mise en scène n'apparaît encore qu'à la cour; il ne s'introduira sur les théâtres publics qu'avec la création de l'Opéra. Sous Louis XIV, bien que l'un des trois théâtres qui existent à Paris, celui du Marais, s'intitule *Théâtre des pièces à machines*, l'installation y est encore rudimentaire.

Cette salle, où a débuté et où finira Corneille, est organisée pour les spectacles à grande mise en scène; on y a donné l'*Orphée* de Chapoton *ou la grande journée des machines*, succès qui a privé Mazarin de sommeil, et le *Timocrate* de Thomas Corneille, le plus grand triomphe du siècle, puisque cette tragédie n'a pas moins de quatre-vingts représentations de suite. En 1660, on y joue *la Toison d'or* de Pierre Corneille, *les Amours de Jupiter et de Sémélé* de l'abbé Boyer, pièce que Louis XIV vient voir en personne et qui lui suggère peut-être l'idée des opéras mythologiques qu'il devait faire composer plus tard par Lulli et Quinault. A ce théâtre aussi fut donnée pour la première fois *la Devineresse,* la seule pièce d'actualité du temps de Louis XIV qui rattache les drames à sensation de notre temps aux représentations de l'époque précédente, telles que *la Guisiade*, *la Rocheloise* et autres adaptations de faits contemporains au théâtre. Les auteurs, Thomas Corneille et de Visé, avaient mis en action l'affaire d'empoisonnement de la Voisin avec l'histoire de ses crimes et de son procès. Ils avaient de la sorte excité la curiosité publique par un à-propos d'autant plus alléchant que leur drame se donnait trois mois avant l'exécution de l'empoisonneuse. Quarante-sept représentations consécutives procurèrent aux deux auteurs des bénéfices considérables[1].

Le succès d'une pièce à cette époque ne lui assurait jamais qu'un nombre relativement restreint de représentations. Il fallait continuellement changer le répertoire, parce que le public était peu nombreux : aussi, lorsqu'un théâtre se mettait en frais de machines, il courait grand risque de ne pas rentrer dans ses dépenses. Tel fut le sort du théâtre du Marais, malgré le succès de *Timocrate* et de *la Devineresse.* Ne pouvant plus vivre, il fut fermé en 1673 par un ordre de Louis XIV qui enjoignait à ses acteurs de fusionner avec ceux de Molière, mort quelques mois auparavant.

Les péripéties successives qu'eut à subir le théâtre du grand comique sont intéressantes à suivre. En raison de la personnalité de son chef, peu de vies ont d'ailleurs été autant étudiées que celle de Molière, et à l'aide des recherches multiples auxquelles elle a donné lieu on peut retrouver sur la mise en scène de sa troupe, et sur les milieux où furent produits ses chefs-d'œuvre, des indications qui manquent pour les autres théâtres.

1. E. Despois, *le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1886, p. 44-47.

La légende veut que Molière se soit engagé dans une troupe par amour. Quoi qu'il en soit de cette assertion, — que nous n'avons pas à discuter, — en 1643 Molière forme sous le nom de l'Illustre Théâtre une association d'acteurs alors sans notoriété, qu'il installe dans la salle de jeu de paume dite des Mestayers[1], sise au bas de la rue Mazarine.

Comme tous les jeux de paume, cette salle était en forme de carré allongé, avec des ouvertures qui la rendaient presque à claire-voie. Pour l'agencer, on prit modèle sur celle du Marais, la plus commodément appropriée à cette époque. Mais l'année suivante, en décembre 1644, soit que la troupe de l'Illustre Théâtre se trouvât trop à l'étroit, soit que pressée de dettes elle cherchât à s'installer dans un quartier plus fréquenté du beau monde, elle se transportait dans le jeu de paume de la Croix-Noire, rue des Barres, près du Port-Saint-Paul (actuellement dans le quartier de l'Arsenal).



Costumes de Molière en Mascarille et en Scapin.

Cette salle est encore adaptée sur le perpétuel modèle du théâtre du Marais, et l'insuccès y poursuit de nouveau les Illustres Comédiens. Molière est même bientôt emprisonné pour dettes. Delivré peu après, il emmène l'Illustre Théâtre et parcourt la province en tous sens. Partout où il passe, il trouve des salles de jeux de paume[2]. Un tréteau

1. A. Vitu, *le Jeu de paume des Mestayers.* Paris, 1885.

2. A Mâcon, Du Croisy, Hubert et d'autres comédiens reçoivent en 1658 l'autorisation de la

que l'on place dans le fond, quelques chaises, des bancs, tel est vraisemblablement le matériel qui sert à chacune des représentations[1]. Si le gouverneur ou quelque seigneur assiste à la représentation, il fait savoir aux magistrats municipaux qu'il faut une galerie à balustres pour l'entourer lui et les siens : c'est le seul objet de luxe que comportent alors les salles où paraît la troupe de Molière[2]. Longtemps fixée à Agen, sa troupe y devient celle des comédiens ordinaires de M. le duc d'Épernon, gouverneur de la Guyenne, et joue dans le château de ce personnage. A Lyon, elle acquiert une telle réputation que le bruit en vient jusqu'à Paris et même à la cour. Aussi lorsque, en 1658, Molière rentre dans la capitale, il obtient, sur sa demande, l'autorisation de jouer devant le roi, et il représente dans la salle des Gardes du vieux Louvre la tragédie de *Nicomède* de Corneille et une petite comédie de lui : *le Docteur amoureux*. Le roi, enchanté, ne fait pas attendre sa récompense : il concède à Molière la salle du Petit-Bourbon, où au temps de Henri III avaient joué les Italiens et où se donnaient depuis la plupart des ballets. C'était encore, après le théâtre du Marais, la meilleure salle de Paris[3].

Les fonctionnaires royaux n'eurent pas pour Molière et ses compagnons les mêmes prévenances que le roi. Un beau jour, en effet, le 11 octobre 1660, en arrivant dans leur salle pour y jouer, ils s'aperçoivent que la démolition du monument est commencée; personne n'a cru devoir les en avertir. Heureusement, sur ses demandes instantes, Molière reçut de Sa Majesté la salle du Palais-Royal, celle que Richelieu avait fait construire pour *Mirame* et que Mazarin avait modifiée pour

municipalité de jouer la comédie pendant un mois dans l'endroit le plus commode qu'ils pourront trouver. Les registres consulaires ne nous disent malheureusement pas quel était à cette époque l'endroit le plus favorable à la représentation des comédies de Molière, mais nous avons tout lieu de croire que le jeu de paume de la ville était le seul lieu où l'on pût installer une salle de théâtre. Voir *Archives communales de Mâcon*, FF. 43.

1. Nous ne citons pas les innombrables écrits qui ont été publiés sur les divers séjours de Molière en France. La bibliographie moliéresque forme à elle seule un énorme volume. Elle a été résumée avec autant de jugement que de soin par MM. E. Despois et Paul Mesnard dans la notice biographique de Molière, qui constitue le tome X du *Molière* de la Collection des Grands Écrivains de la France publiée par Hachette.

2. Voir Ad. Magen, *la Troupe de Molière à Agen*. Bordeaux, 1877, p. 21.

3. Quoique M. Despois (*le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1886, p. 22) dise qu'il y fut « vraisemblablement fort piètrement et s'y tenait modestement », nous croyons que la salle du Marais et à coup sûr celle de l'Hôtel de Bourgogne étaient moins vastes et moins bien entretenues que celle du Petit-Bourbon, qui faisait partie du palais du roi et avait servi à des représentations fort luxeuses montées par la maison du roi.

la représentation de son *Orfeo*. « Cette salle abandonnée s'était depuis endormie dans le silence et dans la nuit. Molière allait la réveiller; et quel réveil! de quelle activité surprenante il allait l'animer! quels prodiges il allait y accomplir! Le logis n'était pas somptueux. A peine si les comédiens avaient eu le temps d'y faire exécuter les travaux d'appropriation indispensables et qui ne semblaient même que provisoires. La salle, construite, comme il était d'usage alors, dans la forme très défectueuse d'un long parallélogramme, pouvait contenir environ un millier de spectateurs; au lieu du plafond, une grande toile suspendue par des cordages; quelques lustres de très petite dimension, perçant de leurs points lumineux l'obscurité qu'ils ne parvenaient pas à vaincre; le parterre debout, agité, bruyant, venant s'appuyer sur le mur même de la scène; deux rangs de loges; au fond, un petit amphithéâtre : en somme, l'aspect d'une salle de province dans une ville de second ordre, comme il en existait encore il y a quarante ans, voilà le portrait peu flatteur que l'on peut faire de la salle du Palais-Royal, en 1661, d'après les plans qui existent encore et les détails que donne un contemporain, Chappuzeau, dans son *Théâtre Français*. C'est pourtant là que, dans l'espace de moins de douze années, se produisit l'incomparable succession de chefs-d'œuvre qui va de *l'École des femmes* à *Don Juan*, du *Misanthrope* à *Tartuffe*, de *l'Avare* à *Amphitryon*, du *Bourgeois gentilhomme* aux *Femmes savantes* et au *Malade imaginaire*[1]. »

Déjà fatigué et malade depuis longtemps, Molière mourut presque subitement deux ou trois heures après la troisième représentation de la comédie du *Malade imaginaire*, le dernier de ses chefs-d'œuvre[2].

A peine a-t-il disparu, qu'un ordre de Louis XIV retire à sa troupe la salle du Palais-Royal pour la donner à l'Opéra. Alors a lieu la fusion des deux troupes, celle de Molière et celle du Marais, et leur établissement dans un jeu de paume situé rue Mazarine, où depuis trois ans était l'Opéra. L'Hôtel de Bourgogne continuait ses représentations en concurrence avec l'ancienne troupe de Molière et celle du théâtre du Marais réunies, lorsque, en 1680, Louis XIV résolut de fondre ces troupes en une seule, et désormais il n'y eut plus à Paris qu'un seul théâtre, celui dit des Comédiens du Roi.

1. Émile Perrin, lettre à M. Sarcey sur *la Mise en scène*. Paris, 1880, p. 32 et 33.

2. Les détails de sa mort sont trop connus pour être rappelés; voir, comme nous l'avons déjà indiqué, les éditions de Molière, de Mesnard et Louis Moland.

Ainsi fut créée la Comédie-Française, qui s'installa huit ans après, en 1689, rue de l'Ancienne-Comédie, où elle demeura jusqu'en 1770. De là elle passa aux Tuileries, dans la salle dite des Machines, puis à l'Odéon en 1782, et enfin, en 1789, elle s'établit rue Richelieu, où elle est encore aujourd'hui, régie par le fameux décret de Moscou.

Quant à la Comédie-Italienne, nous croyons qu'elle n'eut pas sous le règne de Louis XIV la vogue de ses premiers temps. Elle n'avait plus à cette époque l'attrait de la nouveauté. De plus, comme son esprit était essentiellement satirique, elle avait contre elle les agents du gouvernement de Louis XIV, qui n'entendait pas qu'on plaisantât sur les actes de son administration. Aussi a-t-on relativement peu de détails sur son existence; elle joua d'abord au Petit-Bourbon et au Palais-Royal, alternant ses représentations avec celles de Molière, et après avec celles de l'Opéra. Quand la troupe de l'Hôtel de Bourgogne alla s'installer rue Mazarine, la Comédie-Italienne occupa seule l'Hôtel de Bourgogne désormais libre. Elle n'y resta pas longtemps, car, lors de la représentation de *la Fausse Prude*, en 1694, les allusions trop directes à Mme de Maintenon furent cause que le roi, blessé, fit chasser les comédiens italiens[1]. Ils ne reparurent que sous la Régence.

Pendant ce temps, l'Opéra prenait naissance et acquérait de suite un développement inusité.

La représentation d'*Andromède* avait excité le goût des amateurs de spectacles à trucs et à grande mise en scène. Corneille se mit de nouveau à l'œuvre, et en 1659 il livra au marquis de Sourdéac, grand machiniste et homme de théâtre, le manuscrit de *la Toison d'or*[2]. Celui-ci fit monter cette pièce dans son château de Neufbourg, où elle fut représentée plusieurs fois l'année suivante. Bientôt après, le marquis de Sourdéac concéda le manuscrit et toutes les machines au théâtre du Marais, où *la Toison d'or* fut un nouveau succès pour Corneille. En même temps Perrin et Cambert, l'un poète et l'autre musicien, composaient une pastorale en musique[3], c'est-à-dire un véritable opéra, intitulée *Pomone*. Le succès qu'elle obtint en 1659, au château d'Issy, devant un public choisi, inspira à Perrin l'idée de créer à Paris un théâtre d'opéra avec grand spectacle et musique. Il

1. Voir *Mémoires de Saint-Simon*, édit. Boislisle, t. IV, p. 125.
2. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, édit. Paulin Paris, 1854-61, t. VII, p. 370.
3. Voir Perrin, *Œuvres de poésie*, 1660, in-12.

s'associa avec le marquis de Sourdéac et un bailleur de fonds nommé Champeron, constituant une société qui en 1669 obtint un privilège pour l'exploitation de « la comédie en musique ». Cette société loua le jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, et commença ses représentations le 17 mars 1671; mais bientôt l'intrigant Lulli parvint à se faire substituer par le roi à Perrin dans la direction de l'Opéra.

Lulli s'établit dans un autre jeu de paume situé au bas de la rue de Vaugirard. Ouvert le 15 novembre 1672 avec *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, ce nouveau théâtre eut peu de durée. Presque aussitôt, en effet, après la mort de Molière, Lulli demanda pour lui la salle du Palais-Royal. Le roi l'accorda gratuitement à son favori italien. A partir de cette date, l'Opéra, appelé Académie royale de musique, est devenu institution de l'État et n'a plus jamais payé de loyer. Il demeura dans la salle de *Mirame* jusqu'à l'incendie du 6 avril 1763.

Les privilèges que le roi lui a concédés, Lulli les fait respecter d'abord de la façon la plus rigoureuse par Molière durant les derniers temps de sa vie et plus tard par la Comédie-Française, en lui défendant de se servir d'un orchestre contenant plus d'un certain nombre de musiciens ou bien de donner des représentations avec ballets et chœurs. Sa jalousie va plus loin encore et s'exerce quelquefois d'une façon grotesque : c'est ainsi qu'il s'inquiète des théâtres de marionnettes. Un sieur de la Grille en a établi un au Marais en 1676[1]. Les pantins ont 4 pieds de haut; il les intitule « Pygmées » et il leur fait jouer un opéra en musique avec ballets, machines et changements de décorations[2]. Cette pièce a du succès; le public et la critique en parlent, et un des prédécesseurs de Jules Janin dit avec un accent prophétique en parlant des marionnettes : « Elles chantent trop haut pour chanter longtemps[3]. » Le dire du critique se changea vite en réalité. Lulli, ému de la concurrence, fait ordonner la fermeture du théâtre royal des Pygmées, malgré le privilège que Louis XIV avait concédé à leur inventeur; celui-ci a beau changer le nom de ses acteurs, et appeler les Pygmées des « Bamboches », Lulli, toujours jaloux et toujours favorisé du grand roi, entrave également le succès des Bamboches[4]. Après sa mort, ces luttes se renou-

1. Voir les certificats du 12 et 15 avril 1676, trouvés dans l'étude de M. Descours, notaire à Paris, et publiés par Jal.

2. La pièce est à la Bibliothèque nationale, Y. 5693, in-4.

3. *Mercure de France*, février 1677.

4. Voir Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes au théâtre*, p. 146.

velleront encore lorsque apparaîtra l'opéra-comique, mais cette fois on ne pourra s'opposer à l'introduction de ce genre essentiellement français.

A côté des théâtres publics il y a le théâtre de la cour, où se donnent les premières représentations des chefs-d'œuvre de Molière et de Racine, et où l'on voit s'étaler la plus belle mise en scène du siècle dans les premiers essais d'opéra. Aussi faut-il d'abord étudier auprès du grand roi les progrès artistiques des spectacles, puis, passant aux théâtres de la capitale, nous verrons à l'aide des textes et des monuments quels en étaient le public, les habitudes courantes, les costumes, la mise en scène, les décors et les décorateurs.

CHAPITRE II

LE THÉATRE A LA COUR

Au moyen âge, les souverains et les grands seigneurs traînaient à leur suite des histrions et des bateleurs, qui les distrayaient par des farces et des représentations de toutes sortes. Durant la Renaissance, les rois eurent des comédiens français et italiens qui jouaient dans leurs châteaux à l'occasion de grandes fêtes. Telles étaient les premières bandes nomades venues d'Italie en France. Henri IV change ces habitudes, et au lieu d'avoir des comédiens attachés à sa personne il fait plusieurs fois paraître devant lui les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Cet usage a prévalu jusqu'à nos jours, où l'on a pu voir les souverains mander à Versailles, aux Tuileries, à Fontainebleau ou à Compiègne les comédiens appelés, suivant les circonstances, Comédiens ordinaires du Roi ou Comédiens de l'Empereur.

Sous Louis XIII comme sous la régence de Louis XIV, les visites des comédiens royaux furent peu fréquentes, parce que, à la cour, la mode était aux représentations de ballets dans lesquels figuraient le roi et les grands seigneurs. Cependant, à l'exemple de Henri IV, Gaston d'Orléans organisa la représentation de plusieurs pièces dans son palais, comme Richelieu au Palais-Cardinal.

Les princes et les gouverneurs de province eurent aussi des troupes, qu'ils entretenaient souvent médiocrement, mais qui, sur un ordre de leurs protecteurs, quittaient leurs tréteaux pour venir jouer dans les châteaux ou les palais. Ainsi Molière et sa troupe furent aux gages du duc d'Épernon à Agen, et à son arrivée à Paris il fut nominativement entretenu par le duc d'Orléans, avant qu'il eût reçu le brevet royal et la pension attachée à ce titre[1].

1. Les princes de Condé avaient aussi, au XVII[e] siècle, une troupe attitrée dont les acteurs s'intitulaient Comédiens de S. A. S. le prince de Condé. Nous avons retrouvé un contrat daté

Durant les premières années de son adolescence, c'est-à-dire jusqu'en 1664, le roi vient quelquefois dans les théâtres publics[1].

Mais, dès qu'il gouverne par lui-même, il abandonne sa capitale, et son séjour habituel est d'abord Saint-Germain, puis Versailles, Trianon et Marly; il ne passe à Paris que bien rarement, n'y reste qu'une demi-journée, et on ne le voit plus jamais dans aucun théâtre.

Cependant il adore les représentations; il s'en fait donner sans cesse, il en donne lui-même, en jouant divers rôles devant ses sujets et en organisant des fêtes splendides composées de réjouissances variées, dont le théâtre est un des principaux attraits.

Ce n'est pas à sa cour que la première de ces fêtes a lieu en France, mais dans le château de Vaux, chez Fouquet. Louis XIV en est le principal spectateur; il en fut même par la suite le principal acteur, puisque les splendeurs déployées en cette circonstance blessèrent à tel point l'orgueil du jeune monarque, qu'il décida sur l'heure la perte de son ministre.

A Vaux fut représentée pour la première fois la comédie des *Fâcheux*, de Molière, sur un théâtre mobile[2]. Au moment où la cour, après un divertissement, se trouvait rassemblée, ce théâtre, monté sur des galets, fut amené du fond d'une allée jusqu'à un endroit favorable.

du 10 octobre 1680, concernant cette troupe, dans l'étude de Me Fontana, notaire à Paris. En voici les principales clauses :

« Commission et association entre Marguerite Siret, veuve de Edme Raisin vivant organiste du Roy, sieur Jacques Raisin comédien de S. A. S. Monseigneur le Prince, sieur Michel du Rieu huissier du cabinet de S. A. S., demoiselle Anne Pitelle sa femme, qu'il autorise.... d'une part; sieur Bernard Vaultrier, sieur Deschamps, Pierre Besnard sieur de Bonneuil, Daniel Racot, demoiselle Marguerite Poirier sa femme, qu'il autorise, Jacques Crosnier, comédiens de Monseigneur le Dauphin establis et demeurant en la ville de Rouen, de présent en ceste ville de Paris à l'hostel de Condé, lesquels s'associent ensemble pendant le temps de sept années à commencer du 1er mars 1681 jusqu'au 1er mars 1688 pour représenter la comédie devant L. A. S. mes dits seigneurs et ducs et S. A. S. Mme la Duchesse lorsqu'il plaira appeler lesdits associés et en la ville de Rouen où ils sont connus et establis.... etc. »

1. Lorsque le roi va à la Comédie-Fançaise, comme sa loge donne directement sur le parterre, six des cent-suisses de la garde se rangent en cercle devant elle pour empêcher les spectateurs d'approcher trop près, tandis que des gardes du corps sont en faction à la porte d'entrée de la loge royale et que d'autres se placent sur la scène même. — Du reste, en 1840 encore, à Naples, où régnait un prince de la maison de Bourbon, quand le roi se rendait au théâtre San Carlo, deux suisses habillés de rouge se plaçaient de chaque côté de la scène. Nous devons ce dernier renseignement à l'obligeance de M. Ed. Le Blant, membre de l'Institut.

2. Voir à ce sujet la lettre de La Fontaine à Maucroix, où est relatée la fête de Vaux (publiée en appendice dans le *Molière* de la Collection des Grands Écrivains, t. III, p. 97). Le poète admire surtout la partie de la décoration qui consiste à faire sortir les nymphes et les déesses des marbres qui les renferment. « C'est une fort plaisante chose, dit-il, que de voir accoucher un Terme et danser l'enfant en venant au monde. »



Théâtre construit à Versailles pour les *Fêtes des Plaisirs de l'Ile enchantée* (d'après la gravure d'Israël Sylvestre).

Il semble que dans ce parc magnifique de Vaux, la fête donnée par Fouquet ait été une réminiscence de celles que les rois d'Espagne organisaient dans leur palais du Buen Retiro, au commencement du siècle.

A Saint-Germain, à Fontainebleau, à Versailles, le roi fait venir tantôt la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, tantôt celle des Italiens, tantôt celle de Molière. Chacune d'elles joue une pièce déjà connue de son répertoire ou bien une œuvre encore inédite. Molière donne successivement à Fontainebleau *l'École des maris* et *les Fâcheux*[1]; au Louvre et à Versailles *la Critique de l'École des femmes*, *l'Impromptu de Versailles*, et *le Mariage forcé*. Le roi assiste à la première partie de la représentation de cette dernière comédie qui a lieu dans l'appartement d'Anne d'Autriche au Louvre, le 29 janvier 1664, et figure ensuite dans le ballet en costume d'Égyptien.

Pour la première fois, à cette date, Molière reçoit la commande d'une pièce qui doit tenir sa place dans la série des « Fêtes des plaisirs de l'Ile enchantée », données en l'honneur de Mlle de la Vallière. Il compose *la Princesse d'Élide*, qu'on joua au milieu des divertissements de danses, de carrousels, de banquets et de feux d'artifice. On avait construit à cette occasion, dans un des parterres du parc de Versailles, un théâtre qui paraît avoir été à ciel ouvert, dans un cirque de verdure, c'est-à-dire fait en charpentes, mais imitant les charmilles; le tout était recouvert de toiles; cinq lustres pendaient de la corniche sur le devant de la scène[2], tandis que de chaque côté de l'ouverture était suspendu un chapelet de lustres attachés l'un au-dessus de l'autre à une même corde. Tout le devant de la scène était, comme de nos jours, occupé par l'orchestre. Le roi avait pris place sur une estrade, au centre du parterre. De chaque côté de la salle il y avait des gradins en amphithéâtre, mais pas de loges.

Quelques jours après, les fêtes continuant, le 11 mai « le roi fit représenter, sur l'un des théâtres doubles de son salon que son esprit universel a lui-même inventés, la comédie des *Fâcheux*, faite par le sieur Molière de ballets et d'entrées[3] », et, le lendemain, on joua pour la

1. Voir sur les représentations données à Fontainebleau : Bibliothèque nationale, manuscrits, *Mélanges de Colbert*, vol. 264, f° 11, et Charles Constant, *Molière à Fontainebleau*. Meaux, 1873, in-8.

2. Voir les gravure de *la Fête de l'Ile enchantée*, par Israël Sylvestre, Bibliothèque nationale, Estampes, collection de l'Histoire de France, Qb 43.

3. *Gazette de France*, 11 mai 1664. Voir aussi le marché du 20 février 1664 signé par Colbert et Denis Buret, maistre menuisier, par laquelle Buret promet de « faire et rendre parfaicts dans huict jours prochains deux theâtres portatifs dans le sallon de Versailles, chacun desquels

première fois devant lui les trois premiers actes encore inédits de *Tartufe.*

Les spectacles se renouvellent sans cesse. A l'un d'eux, le 12 juin 1665, où Molière joue *le Favori*, de M. de Villedieu[1], il invente un prologue dans lequel il remplit le rôle d'un marquis ridicule, qui veut être sur le théâtre malgré les gardes, et qui a une conversation des plus amusantes avec une actrice faisant une marquise ridicule placée au milieu de l'assemblée. On voit que le jeu commun entre la scène et un compère placé dans la salle, que nous avions déjà signalé dans les « Mystères » du moyen âge, se continuait au xviie siècle, à la cour de Louis XIV.

Citons encore, parmi les nombreuses pièces inédites jouées à Versailles devant le roi en 1667, l'*Attila* du vieux Corneille, *la Veuve à la mode* et *l'Embarras de Godard.*

En 1668, *George Dandin* de Molière et un ballet de Quinault et de Lulli avec *le Triomphe de l'Amour et de Bacchus* constituent la partie théâtrale d'une grande fête. Vigarani avait construit un véritable théâtre en planches près de l'allée du Roi. Tout l'intérieur de la salle, de forme rectangulaire, était tendu de tapisseries, et trente-deux chandeliers de cristal de dix bougies chacun l'éclairaient « comme en plein jour ». La scène s'ouvrait sur un des grands côtés, qu'elle n'occupait pas complètement. La corniche supérieure, ornée des armoiries royales, était soutenue par deux colonnes torses[2]. Comme en 1664, pour *la Princesse d'Élide*, le roi était au centre du parterre; des gradins s'élevaient de chaque côté de la salle[3].

En 1674, à la suite de la conquête de la Franche-Comté, il y a encore une série de réjouissances à Versailles. Le premier jour[4] on donne la tragédie en musique d'*Alceste*. Le théâtre occupait toute la petite cour du château. Des deux côtés étaient placées douze caisses de grands orangers entre chacune desquelles était un piédestal de marbre portant un vase de porcelaine rempli de petits orangers. Devant chaque piédestal il y avait un guéridon d'or et d'azur chargé de girandoles de cristal et d'argent,

aura dix-neuf piedz d'un sens et vingt piedz de l'autre, ou environ, portez sur siz treteaux de deux pieds de hault ou environ chacun, tous de bois de chesne bien assemblez ».

1. *Registre de La Grange*, publié par Ed. Thierry, p. 74.

2. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, gravures de Lepautre, 1678, collection Hennin.

3. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, gravures de Lepautre, 1676, collection Hennin.

4. *Ibidem.*

allumée chacune de dix bougies. Derrière chaque caisse il y avait également un guéridon décoré et illuminé comme ceux de devant[1].

Pour la représentation du *Malade imaginaire*, qui eut lieu le troisième jour, on avait dressé le théâtre devant une grotte, servant de décor de fond : « Le frontispice étoit une grande corniche architravée, soutenue aux deux extrémités par deux massifs, avec des ornements rustiques et semblables à ceux qui paroissoient hors de la grotte.... Au-dessus de la corniche il y avoit un fronton dont le tympan estoit rempli des armes du roy[2]. » Le théâtre avançait un peu au-devant des trois portes de la grotte et était éclairé par sept grands lustres. La grotte elle-même, principal motif de la décoration, était éclairée d'une quantité de girandoles de cristal et d'une infinité d'autres lumières placées, soit sur des guéridons, soit sur les corniches mêmes.

Le lendemain, on joua *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. « La face du théâtre représentoit cette fois un grand morceau d'architecture d'ordre corinthien. Le milieu qui en faisoit l'ouverture étoit orné d'une corniche soutenue des deux côtés par des massifs formés en demy-cercles et dont les extrémités avançoient davantage du côté de l'orchestre[3]. »

Le dernier jour, on organisa la représentation d'*Iphigénie* « sur une décoration construite au bout de l'allée qui va à l'Orangerie, figurant une longue avenue de verdure, avec des bassins de fontaine et des grottes rustiques ». Des deux côtés il y avait des orangers et des grenadiers entremêlés de vases de porcelaine.

« Entre chaque arbre, de grands candélabres et des guéridons d'or et d'azur qui portoient des girandoles de cristal allumées de plusieurs bougies. Cette allée finissoit par un portique de marbre; les pilastres qui en soutenoient les corniches étoient de lapis et la porte paroissoit toute d'orphèvrerie[4]. »

Les spectacles se donnent aussi devant la cour lors de ses déplacements dans les châteaux.

En 1669 et en 1670, le roi va passer l'automne et chasser à Chambord. Chaque fois il fait venir Molière et Lulli. La maison du roi

1. Félibien, *les Divertissements de Versailles donnés par le Roi au retour de la conquête de la Franche-Comté*. Paris, 1674, p. 4-11.

2. *Ibidem*, p. 28.

3. *Ibidem*, p. 43.

4. *Ibidem*, p. 63.

organise le transport de la troupe du Palais-Royal : on conduit le chef en calèche et ses compagnons en carrosse avec tout leur matériel[1]. Il n'y a pas de théâtre au château de Chambord. Le service des Menus Plaisirs en installe bien vite dans l'une des quatre salles qui forment croix autour de l'admirable lanterne, chef-d'œuvre de la Renaissance française. On établit la scène dans la partie adossée aux fenêtres. Les trois fenêtres donnant sur la façade sont séparées par deux énormes piliers qui soutiennent un poids considérable de constructions. Comme il faut disposer de tout l'espace fourni par la salle, on crève ces piliers et l'on y ouvre des passages, de manière à constituer des coulisses. L'opération est hardie; on n'hésite pourtant pas, et grâce à la solidité du bâtiment rien ne bouge. On peut voir encore aujourd'hui simplement bouchées en plâtre les deux voûtes où circulèrent Molière et sa troupe.

La scène était en pente. On distingue encore les trous dans lesquels s'arc-boutaient les poutres qui la soutenaient. On creva deux caissons de la splendide voûte de salamandres et d'F couronnés de la salle pour faire tenir au plafond le rideau, son mécanisme et le manteau d'Arlequin. Le reste de la salle adossé à l'escalier fut tendu de tapisseries, et les parties de muraille à jour servirent de chambranles, que l'on peignit en imitation de marbre. Le plafond de pierre blanche et ses admirables sculptures paraissaient d'un ton trop cru : on les décora en polychromie, dont les traces subsistent encore. Une estrade pour les musiciens fut construite dans les escaliers, tandis que Louis XIV était assis au centre de la salle avec ses principaux courtisans et que deux petites estrades bordaient les murs de chaque côté.

A côté de cette salle il en existait une grande, avec laquelle elle n'avait pas de communication. On en ouvrit une comme on avait ouvert un passage dans les piliers, de sorte que les coulisses du théâtre communiquaient avec cette grande salle, où logeaient les acteurs, dans de petites chambres qu'on avait aménagées au moyen de charpentes, de planches et de cloisons diverses[2].

1. Archives nationales. O[1] 2984.

2. On croyait généralement que des baraquements extérieurs avaient été construits pour loger les acteurs. L'étude que nous avons faite des lieux eux-mêmes nous conduit à une opinion contraire, et les divers détails que nous donnons sur la disposition des pièces d'après l'examen approfondi auquel nous nous sommes livré en 1892 au château de Chambord sont indiscutables. Nous en avons eu la preuve *de visu*, car tous les arrangements pour les représentations de Molière sont encore visibles.

En 1669, on joue *M. de Pourceaugnac*, et en 1670 *le Bourgeois gentilhomme*, accompagné de la cérémonie turque. Cette cérémonie parut alors aux yeux de tous une satire politique dirigée contre le Grand Turc. Raconter dans quelles circonstances fut inventée cette drôlerie nous initiera aux mœurs théâtrales et à la mise en scène des ballets grotesques qui amusaient tant Louis XIV.

En 1669, le Grand Turc, pour resserrer ses liens d'amitié avec le roi de France, envoya à Paris un ambassadeur, du nom de Suleiman-Aga, plus connu sous celui de Mutaferraca, c'est-à-dire sous le nom de la fonction qu'il remplissait à Constantinople. Pour ne pas faire plus d'honneur à cet envoyé que le Grand Turc n'en faisait à nos ambassadeurs, on prit le parti de le traiter comme le grand vizir traitait nos diplomates et de copier scrupuleusement les usages de la Porte, sans omettre aucun détail. M. de Lionne, qui devait donner audience à l'envoyé, disposa sa maison de Suresnes à l'orientale et se fit lui-même Turc pour un instant. Il reçut Suleiman-Aga étendu sur un lit de repos tout resplendissant d'or, le dos appuyé contre des coussins de brocart, tandis que des serviteurs convenablement stylés jouaient le rôle de figurants et que le public était représenté par un groupe de seigneurs et de dames, conviés spécialement à suivre dans une galerie voisine, derrière des portes en glace, tout le détail du spectacle.

A en croire certains mémoires, de Lionne s'aperçut que Suleiman était trop complètement dupe de cette plaisanterie; il fut surtout ému du froissement qu'éprouvait Louis XIV de voir qu'un ambassadeur du Sultan pouvait supposer qu'il n'était qu'un mannequin décoratif et inutile dont un premier ministre gérait toutes les affaires. Toutefois, de Lionne se trompait, et Suleiman n'était pas aussi naïf qu'il le paraissait, car il refusa énergiquement de remettre au secrétaire d'État les lettres du Sultan dont il était porteur, déclarant qu'il ne les donnerait jamais qu'au roi lui-même.

Comme Suleiman était venu dans le seul but de remettre les lettres, l'entrevue avait été inutile, et bon gré mal gré il fallut que Louis XIV consentît à recevoir l'ambassadeur. Pour que le cérémonial fût observé jusqu'au bout, de Lionne donna une seconde fois audience à Suleiman et lui annonça que Louis XIV daignait l'accueillir. La réception royale eut lieu à Saint-Germain. La route que l'ambassadeur avait à parcourir pour arriver au palais était bordée d'une haie de soldats aux gardes et du

régiment du roi. A peine entré, il fut conduit dans une de ces grandes salles magnifiquement décorées où Louis XIV avait fait déployer tout l'appareil et toute la pompe de sa cour. Au fond était élevé le trône, sur lequel il siégeait, portant sur ses vêtements la collection entière des joyaux de la couronne. Suleiman resta très froid devant cette somptuosité qu'on supposait devoir l'éblouir, et comme il se retirait, sa mission terminée, quelques courtisans lui demandant s'il n'avait pas été étonné d'un pareil luxe, il répondit avec le calme oriental : « Le cheval de mon maître à lui seul porte, aux jours de cérémonie, plus de diamants que n'en possède Louis XIV[1]. »

Rien ne pouvait blesser davantage le roi que cette indifférence.

Aussi, tout autour de lui, ne cessa-t-on, par courtisanerie, de tourner en ridicule l'ambassadeur, son souverain et ses compatriotes. Quand Louis XIV partit pour Chambord, l'Orient était à la mode, grâce au quasi-insuccès de l'ambassadeur Suleiman. Aussi, soit que Louis XIV ait demandé lui-même à Molière de faire des ballets mauresques, soit que l'idée en soit venue à l'auteur, il demeure acquis à l'histoire que la cérémonie turque du *Bourgeois gentilhomme* fut la conséquence et la satire de l'ambassade de Suleiman-Aga. Molière s'était fait mettre au courant des habitudes, des mœurs, du caractère et de la religion des Orientaux par un ancien chargé d'affaires qui avait reconduit Suleiman à Constantinople : M. d'Harvieux.

Ce diplomate raconte dans ses Mémoires qu'il vint plusieurs fois à Auteuil chez Molière pour lui expliquer les épreuves du noviciat chez les derviches : au cours de ces entretiens, le poète recueillit les principaux traits dont il se servit pour composer la scène de la promotion de M. Jourdain à la dignité de muphti[2]. M. d'Harvieux s'occupa aussi de la confection des costumes avec le tailleur Baraillon[3], et il en surveilla si bien l'exécution, qu'ils furent, à l'entendre, merveilleusement imités.

La grande supériorité de Molière fait qu'on s'est occupé sans cesse des représentations qu'il donne devant le roi, tandis qu'on a laissé de côté celles des autres troupes; pourtant l'Hôtel de Bourgogne,

1. *Revue d'histoire diplomatique*. Année 1888, p. 367. Article de M. Vandal. Voir aussi les communications faites à M. Paul Mesnard par MM. Schefer et Barbier de Meynard, membres de l'Institut (*Molière*, édit. des Grands Écrivains, Paris, Hachette, t. VIII).

2. Voir les *Mémoires* de M. d'Harvieux, publiés par le P. Labat, t. IV, p. 164.

3. Édouard Thierry, *Documents sur le Malade imaginaire*. Paris, 1880, p. 96.

la Comédie-Italienne, les acteurs espagnols protégés par la reine et même les marionnettes de Brioché viennent sans cesse à Saint-Germain et à Versailles[1]. Il ne faudrait pas, en effet, s'exagérer la protection que Louis XIV accordait à Molière; car elle ne comportait pas de faveurs bien différentes de cellesqu'il prodiguait aux autres troupes parisiennes[2].



En-tête de l'édition originale.

Lorsque l'une des troupes vient dans le château où le roi réside, les représentations, quand elles ne constituent pas une des parties de ces grandes fêtes qui nécessitent de considérables préparatifs, se donnent dans l'une des salles de réception. Car il n'y a pas encore de théâtre dans les châteaux royaux. Vigarani en a construit un provisoire à Saint-Germain en 1666. Mais à Versailles, où le roi fixe sa résidence à partir de 1670, les spectacles ont lieu chaque fois dans des locaux différents. Saint-Simon se plaint dans ses Mémoires[3] de l'absence d'une salle de spectacle, et ce n'est que vers 1700 qu'une scène fixe fut établie sur l'emplacement actuel du vestibule de la cour des Princes[4].

1. Archives nationales, O[1] 2815.
2. *Ibidem*, et 2817.
3. *Mémoires*, édit. Chéruel, t. XII, p. 81.
4. Dussieux, *le Château de Versailles*. Versailles, 1881, t. I.

Le service du garde-meuble, que le spectacle ait lieu en plein air ou à l'intérieur du palais, est chargé des agencements et des constructions. Une demi-journée suffit pour monter un théâtre dans le fond d'une cour, ou une scène dans une salle; en une demi-journée également on remet tout en état. Un jour, en 1682, on préparait un théâtre en plein air, destiné à l'opéra de *Persée*. Le mauvais temps survint : tous les préparatifs commencés dans la cour furent immédiatement arrêtés, le tout fut reporté dans la salle du manège, et la représentation eut lieu le soir sans que rien y manquât, et sans que le souverain s'aperçût de l'incident[1].

Le roi s'amusait au plus haut point à ces représentations; il y riait de bon cœur et applaudissait aux drôleries des acteurs. Ainsi, à une représentation de *Monsieur de Pourceaugnac*, Lulli, poursuivi par les apothicaires armés de leurs seringues, sauta, pour les éviter, au milieu de l'orchestre, et tomba sur un clavecin que, dans sa chute, il brisa en mille morceaux. La gravité du roi ne put tenir contre cette folie, et à cette occasion Sa Majesté combla son protégé de nouvelles faveurs. C'est peut-être à la suite de cette farce qu'il lui octroya des lettres de noblesse qui firent de l'ancien gâte-sauce un des secrétaires du roi[2].

Ce n'était pas seulement chez le roi que se jouaient les pièces de théâtre. *Andromaque* fut représentée pour la première fois à Versailles dans l'appartement de la reine. Monsieur, frère du roi, Colbert, Letellier, le maréchal de Gramont, font aussi, à diverses reprises, venir Molière dans leurs hôtels. Le grand Condé fait jouer en 1663, en son hôtel à Paris, *l'Impromptu de Versailles* et *la Critique de l'École des femmes*. Ce prince est un des plus grands admirateurs de Molière : il le conduit au Rainey chez la Palatine en 1664 et en 1665, et organise dans cette maison la représentation de la pièce alors prohibée de *Tartufe*. Il le mande à Chantilly, en 1668, où l'on joue encore *Tartufe*[3].

Jusqu'en 1670, Louis XIV ne manqua jamais de figurer dans les ballets de la cour; il danse devant ses courtisans, et quelquefois, même, comme tous paraissent avec lui sur la scène, il laisse entrer la foule et

1. Ludovic Celler, *les Décors, les Costumes et la Mise en scène au* XVIIe *siècle*, déjà cité p. 154.

2. Ciseron-Rival, *Récréations littéraires*, p. 64 et 65. Molière, édit. Mesnard. Collection des Grands Écrivains, t. VII, p. 226 et 230.

3. Quelque soin que nous ayons mis à rechercher dans quelles conditions avaient eu lieu ces représentations au Rainey et à Chantilly, nous n'avons pu trouver aucun détail intéressant.

se donne en spectacle au peuple. Mais, si l'on en croit la légende, après avoir assisté aux représentations de *Britannicus*, frappé des quatre vers que prononce Narcisse :

Il excelle à conduire un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,
A venir prodiguer sa voix sur un théâtre...[1].

il cessa de s'exhiber au théâtre.

A mesure, du reste, qu'il avance en âge, son goût pour la scène diminue, et lorsqu'il arrive à la vieillesse, les représentations n'ont plus guère lieu à Versailles que devant le grand dauphin, le duc de Bourgogne et les autres princes. C'est à ce moment que Mme de Maintenon demande à Racine des pièces tirées de l'Écriture Sainte, et que pourront jouer les demoiselles de Saint-Cyr[2].

Le poète donne d'abord *Esther*, qui fut représentée pour la première fois le 26 janvier devant le roi, le prince de Condé, le dauphin et quelques courtisans. Le théâtre avait été dressé dans le spacieux vestibule des dortoirs, qui se trouvait au second étage du grand escalier des demoiselles. Ce vestibule était partagé en deux parties, l'une pour la scène, qui communiquait avec un dortoir servant de coulisses, l'autre pour les spectateurs. Deux gradins s'adossaient aux murs latéraux, l'un pour le personnel enseignant, l'autre pour les élèves. Entre les deux gradins, on avait placé des sièges pour les invités. Mme de Maintenon avait commandé les décors à Bérain, le décorateur des spectacles de la cour; elle avait fait dessiner des habits à la persane pour les actrices, et avait mandé les musiciens du roi. La salle était éclairée par des lustres de cristal, l'escalier par des bougies[3].

Le succès fut tel, que, le 29 janvier, eut lieu une deuxième représentation bientôt suivie d'un grand nombre d'autres, auxquelles assistèrent non seulement toute la cour, mais tout ce que le royaume comptait alors d'hommes illustres dans les arts, les lettres et la politique; elles ne cessèrent que par suite du deuil de la cour, causé par la mort subite de la reine d'Espagne.

1. *Britannicus*, acte IV, sc. IV.
2. Madame de Caylus, *Souvenirs*, éd. Techener.
3. Théophile Lavallée, *Histoire de la maison royale de Saint-Cyr*. Paris, 1856, p. 76 et suivantes.

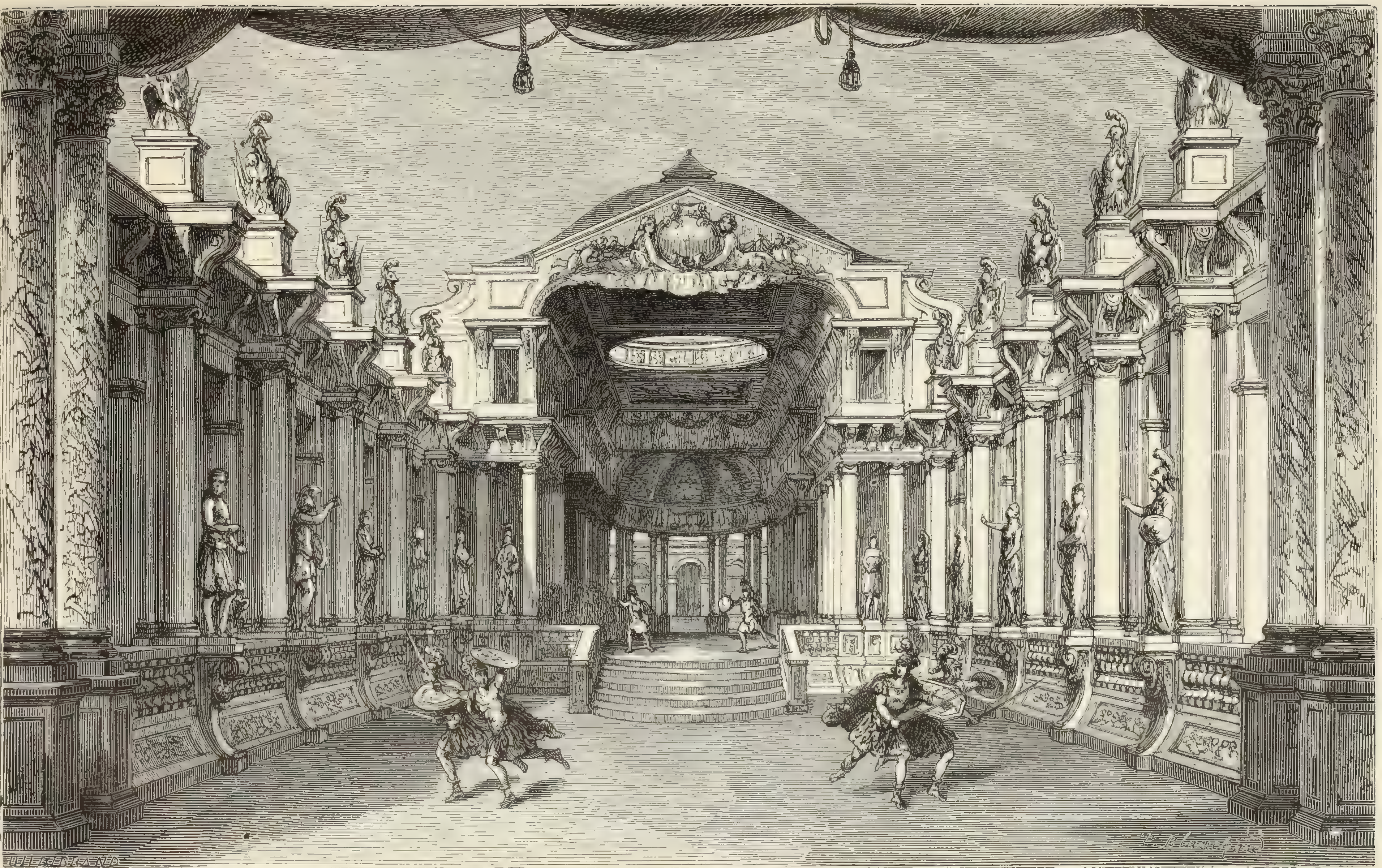
Quant à *Athalie*, elle fut représentée deux ans après, à Versailles, en petit comité, dans unec hambre du palais, en présence du roi et de quelques rares privilégiés, mais sans costumes ni décors. Ce qui n'empêcha pas Mme de Caylus de trouver cette pièce mieux mise en scène, malgré son simple appareil, que tout ce que l'on donnait alors sur les théâtres parisiens. Par cette appréciation, elle voulait faire comprendre qu'à Saint-Cyr comme à Versailles, la scène où s'étaient jouées ces deux pièces n'avait point été, suivant la mode d'alors, encombrée de curieux gênant le jeu des acteurs et empêchant tout effet un peu grandiose.

A ce propos, nous avons déjà fait remarquer que le théâtre, au commencement du siècle, s'était probablement vu imposer la règle des trois unités par une nécessité matérielle. Maintenant, nous constaterons que le jeu des pièces à la fin du XVII[e] siècle est simple, sans effets de mise en scène. L'auteur est contraint à cette timidité par la présence sur la scène des badauds invétérés qui l'encombrent. Aussitôt que Racine peut s'affranchir de ces liens gênants, il produit, comme dans *Athalie*, le coup de théâtre final, qui est une des plus belles conceptions de mise en scène qu'ait fournies la tragédie.

Saint-Cyr n'était pas le seul des établissements pédagogiques qui cultivât le théâtre. Les jésuites s'étaient toujours complu aux représentations dramatiques et saisissaient toutes les occasions d'en donner. Dans certaines villes de province, comme à Valenciennes, par exemple, ils avaient été les premiers organisateurs de spectacles, et à ce titre ils recevaient des subventions de la municipalité[1]. A la Flèche, ils avaient institué, en souvenir de la translation du cœur de Henri IV dans leur collège, une fête annuelle qu'on célébra jusqu'à la Révolution et dans laquelle les représentations théâtrales occupaient toujours une place. En 1611, c'est-à-dire la première année, on joua une pièce dans laquelle « paroissoit la France en habits de deuil, environnée du chœur

1. Voir Simon Leboucq, *Histoire ecclésiastique de Valenciennes* (ms.) : « Comme les PP. Jésuites fesoient faire par leurs écoliers des actions deux ou trois fois l'an, le conseil particulier tenu le 26 mars 1596 ordonna aux maîtres de la cour Saint-Denis de faire dresser, aux frais de la ville, un théâtre chaque fois qu'ils en auroient besoin. » « Les Pères désirant représenter devant Son Altesse l'archiduc Albert, alors en cette ville, l'histoire de Rodolphus, remontrèrent au conseil tenu le 23 août 1597 qu'ils n'avoient pas le moyen d'accoustrer les écoliers sans être assistés. On leur accorda 60 livres Hainaut (37 livres 10 sols tournois). »

A Toulon, la municipalité accorde 10 livres de subvention au Collège pour les frais d'un théâtre où, le 20 mars 1656, on joue une tragédie dans laquelle est représentée la glorification de la cité. (Archives communales de Toulon, BB. 61, f° 435.)



Le décor de l'opéra de *Persée.*

des Vertus royales; l'archange Saint Michel et la Religion intervenoient ensuite pour la consoler et pour l'encourager[1]. »

En 1617, Louis XIII et sa mère se rendirent à la Flèche, et à l'occasion de leur visite il y eut une représentation théâtrale mythologique. Le théâtre était d'ailleurs un moyen qu'employaient habilement les jésuites pour rendre l'étude attrayante, et ils ne se bornaient pas, dans ce but, à jouer des tragédies : ils représentaient aussi des comédies et des ballets[2]. Mais le genre dramatique qu'ils créaient ne sortait pas de leurs collèges, et du reste il n'aurait pas eu de succès ailleurs; car, à part quelques pièces[3], la plupart de celles qu'ils jouaient étaient en latin et ne comportaient pas de rôles de femmes. Plusieurs tragédies composées par des professeurs furent représentées à Paris au collège Louis-le-Grand en présence de Louis XIV; on les interprétait en plein air, ou plutôt dans une cour couverte. Les spectateurs remplissaient trois amphithéâtres échafaudés pour la circonstance; toutes les croisées qui donnent sur la cour où avait lieu le spectacle servaient de loges; et la décoration était, si l'on doit en croire certains auteurs, plus riche et plus luxueuse chez les révérends pères que dans les théâtres publics d'alors[4].

Le roi avait préféré à tous les autres spectacles les pièces lyriques de mythologie fantaisiste où s'épanouit dans toute sa majesté le style qui porte son nom. A la fin de sa vie, la mise en scène des représentations royales qu'il avait monopolisées à Versailles et que sa vieillesse hypocondriaque délaissait maintenant passa au théâtre public de l'Opéra, gratifié du titre d'Académie royale de musique.

1. Voir *Histoire de l'école de la Flèche depuis sa fondation*, par Jules Clère, 1853, p. 103. Voir aussi *Bibliotheca scriptorum societatis Jesu*. Art. *Flexiense Collegium* et *Litteræ annuæ societatis Jesu*. Anno 1613.

2. Les titres de quelques-unes de ces pièces ont survécu. Voici les principales : « *Les Arts, les Sciences et les Armes employés par l'Hyménée pour le mariage de Monseigneur le Dauphin*, pièce meslée de chant, de spectacle et de danse qui sera représentée au collège royal de la Flèche le septième jour de mai de l'an 1680. *La Mode*, comédie mêlée de musique et de spectacle, qui sera représentée sur le collège de la Compagnie de Jésus le 30 janvier 1670, à la Flèche. *Les Différents Plaisirs des saisons*, ballet qui sera dansé à la tragédie de *Mithridate* sur le théâtre du collège royal de la Flèche le 27 août 1691. »

3. Outre les pièces que nous venons de citer, mentionnons encore parmi les tragédies en français : *Theocaris, martyr du Japon*, tragédie qui sera représentée au collège Louis-le-Grand. Paris, 1713. *Cosroes*, tragédie qui sera représentée au collège Louis-le-Grand le 6 avril 1696. Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu retrouver ces pièces dans aucune bibliothèque

4. Voir Ernest Boysse, *le Théâtre des Jésuites*. Paris, 1880, p. 63.

CHAPITRE III

LES SALLES DE SPECTACLE

Les théâtres du Marais et de l'Hôtel de Bourgogne n'avaient subi aucun changement depuis Louis XIII. Celui du Palais-Royal, au contraire, dont nous avons indiqué la disposition à son origine, avait eu sa scène augmentée lors de la représentation de l'*Orfeo*, en 1647. Mais, malgré les modifications apportées par Mazarin, elle n'était pas disposée pour servir de théâtre public. Il n'y avait d'abord qu'une entrée, qui conduisait directement par une galerie au Palais-Cardinal. Aussi, quand le roi la concéda à Molière, celui-ci n'eut-il rien de plus pressé que de fermer cette communication et d'élever sur la rue un escalier droit dont chaque palier donnait accès à l'un des trois étages de la salle[1]. Molière eut encore la faculté d'enlever les loges de la salle du Petit-Bourbon, de les apporter au Palais-Royal et de faire toutes « autres choses nécessaires pour le nouvel établissement[2] », telles que le remplacement des poutres pourries de la charpente et la réfection de la toiture, qui tombait en ruines.

Lorsque la salle fut ouverte au public, elle avait intérieurement trois balcons superposés occupant tout le pourtour des murs. Les deux premiers de ces balcons formaient, au moyen de séparations à claire voie, des loges, tandis que le plus élevé ressemblait à une sorte de promenoir où l'on se plaçait à son gré. Le plafond de Lemaire, si admiré en 1640, avait été détruit et remplacé par un grand velum de toile bleue maintenu par des cordages, et qui cachait la fameuse toiture de « charpentes aussi légères que puissantes[3] ». Pour la représentation de *Psyché*, en 1671, Molière fit refaire un plafond et éleva le niveau de la scène, qui n'avait alors aucun dessous, aménagement indispensable cependant pour

1. Nuitter, *le Nouvel Opéra*. Paris, 1875, p. 5 et 6.
2. *Registre de La Grange*, publié par Ed. Thierry, p. 26.
3. Sauval, *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II.

la plus simple des machineries, telle que jeux de trappes ou descente de décors; il augmenta aussi la scène dans le sens de la profondeur, en abattant les cloisons du fond; les degrés formant amphithéâtre furent couverts d'un plancher qui devint le parterre debout, nécessaire, semble-t-il, au théâtre français du XVIIe siècle; le fond de la salle, seul, resta en amphithéâtre à gradins. Sur la scène fut établi un système de charpentes destiné à servir de point d'appui aux machineries et aux trucs des pièces à grande mise en scène, comme *Andromède* et *Psyché*. Dans la salle, entièrement repeinte et mise à neuf, on réserva devant le parterre un endroit pour un orchestre de douze violons; car auparavant les musiciens comme les chanteurs s'étaient toujours tenus dans des loges grillées, cachés aux spectateurs. Molière rompit avec cette habitude et fit paraître les chœurs sur la scène, où ils chantèrent en public comme à l'Opéra[1].

Quelle qu'ait été l'importance des travaux exécutés par Molière, il n'avait pas suffisamment transformé la salle de *Mirame* pour en faire un théâtre commode. Aussi, quand Lulli s'y installe en 1673, demande-t-il à Colbert la permission d'y exécuter encore des modifications. Il propose l'enlèvement des deux colonnes de l'ouverture de la scène, qui doit faciliter la manœuvre des machines et la plantation des décors. Cette démolition aura en outre l'avantage de fournir des moellons, nécessaires pour l'exhaussement des murs de la salle. Il demande encore au contrôleur général des bâtiments l'autorisation de remplacer les poutres du plafond, déjà renouvelées par Molière et qui sont encore une fois pourries[2]. A la suite de ces travaux, l'Opéra s'installe dans la vieille salle du Cardinal et y demeure jusqu'en 1763.

La salle de la rue Mazarine, qui hébergea d'abord le premier théâtre d'opéra à Paris, puis le Théâtre-Français depuis la mort de Molière jusqu'en 1688, était construite sur l'emplacement de la maison portant actuellement le numéro 42 de la rue Mazarine et le numéro 43 de la rue de Seine. Alors ce terrain, en forme d'un carré allongé, était occupé par un jeu de paume. Guichard, architecte des bâtiments du roi, Charles Hérault, peintre du roi, Florentin Damoisellet et Guillaume de Saugières, maîtres peintres à Paris, en firent les aménagements et les décorations sous la direction de l'abbé Perin, le premier fondateur de l'Opéra.

1. Registre de La Grange, publié par Édouard Thierry, p. 123.
2. Voir Bibliothèque nationale, mss. fonds Colbert, vol. 165 f° 1. Lettre du 16 août 1673

Sauf un amphithéâtre placé au fond et semblable à celui de la salle primitive du Palais-Royal, ce nouveau théâtre n'avait dans sa construction rien de particulier.

Ce très commode amphithéâtre
D'où l'on peut tout voir au théâtre
Afin que nul n'y soit debout[1].

se retrouve dans les diverses salles parisiennes où depuis s'est établi l'Opéra : au Palais-Royal, au boulevard Saint-Martin, rue Richelieu, rue Le Peletier. « L'Opéra est même, maintenant, le seul théâtre où se trouve ce genre de place qui remonte à son origine[2]. »

Une maquette de décoration faite par Pizzoli[3], pour la reprise de *Psyché*, en 1686 (alors que les comédiens français occupaient cette salle d'Opéra), nous apprend par une échelle de toise marquée sur le dessin que la scène avait environ 10 mètres de large. Les loges étaient construites à la façon de celles du Palais-Royal, c'est-à-dire qu'elles étaient formées de balcons coupés de distance en distance par une balustrade ou claie à hauteur d'homme. La partie la plus remarquable du théâtre était la scène, aménagée surtout en vue d'un grand luxe de machines.

En 1847, on voyait encore les ruines du bâtiment, et quelques portiques dessinés sur de vieux murs indiquaient l'emplacement des balcons ; c'était là le seul vestige de cet ancien théâtre[4].

En 1687, Louis XIV, par l'entremise de Louvois, donne l'ordre aux comédiens royaux de quitter la salle de la rue Mazarine. Chassés à l'improviste, ces malheureux choisissent successivement six locaux que le ministre et le roi agréent; mais chaque fois que pour un de ces locaux les travaux préliminaires sont terminés, les plans n'ont plus le don de plaire et sont rejetés. A la fin, un jeu de paume situé rue des Fossés-Saint-Germain est définitivement accepté[5]. Les comédiens ne perdent pas un instant : ils font aussitôt démolir les constructions existantes et bâtir leur nouveau théâtre.

François d'Orbay en était l'architecte. Les bâtiments occupaient un

1. Lettre rimée de Robinet à Monsieur, 18 avril 1671. Bibliothèque Mazarine, 296 A5.

2. Nuitter et Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*. Paris, 1886, p. 150.

3. Conservée à la bibliothèque du Théâtre-Français, elle a figuré à l'Exposition théâtrale de 1878 et à celle de 1889.

4. Plan et coupe reproduits dans Nuitter et Thoinan : *les Origines de l'Opéra*. Paris, 1886, p. 147.

5. *Histoire du Théâtre Français* par les frères Parfait, Paris, 1745-1749, t. XIII, p. 99 et suivantes.

terrain de 10 toises (20 mètres) et étaient d'une construction simple et assez régulière. La façade en pierre de taille, à deux étages percés de dix croisées, était couronnée par un fronton triangulaire, dans le tympan duquel une figure de Minerve en demi-relief formait le centre.... Au-dessus étaient les armes de France, aussi en demi-relief. Un grand balcon de fer qui avait 4 pieds de saillie régnait sur toute la longueur de cette façade, et au-dessous quatre portes carrées et de même proportion donnaient accès dans l'intérieur[1]. Le plafond avait été peint par Bon Boullogne.

La salle, en forme d'une demi-ellipse ayant à sa partie la plus large 31 pieds et demi (11 mètres), avait des loges qui se prolongeaient sur la scène comme de nos jours, au delà du rideau[2]. Chaque étage avait dix-neuf loges; celle du roi se trouvait à droite près de la scène, celle de la reine à gauche. Un amphithéâtre derrière le parterre s'étendait au-dessous du premier balcon de loges, suivant le même principe de construction que le théâtre de *Mirame*. Le trou du souffleur avait déjà la disposition actuelle. Le manteau d'Arlequin, c'est-à-dire l'encadrement du rideau en toile peinte qui en cache le sommet, n'existait pas[3]. L'éclairage se composait de dix-huit lustres et de soixante-quatre bras, dont la moitié était à branches[4].

Tel est, à en croire les descriptions de la capitale au XVIIe siècle et les plans qui subsistent, l'aspect du Théâtre-Français à la fin du règne de Louis XIV.

La salle éphémère de l'Opéra, rue de Vaugirard, ne pouvait avoir qu'un caractère provisoire, puisque Lulli l'avait louée pour six mois. Aucun renseignement ne nous est parvenu sur sa disposition.

Tous ces théâtres, sauf celui de la Comédie-Française, rue des Fossés-Saint-Germain, ont été calqués, à peu de chose près, sur celui de *Mirame*. Il y eut cependant, durant le siècle de Louis XIV, une salle mieux aménagée, plus riche et plus perfectionnée que celle du cardinal de Richelieu. C'est la salle des Tuileries, connue sous le nom de salle des Machines, sinon construite par Vigarani, au moins exécutée sur ses

1. La façade et les plans sont reproduits dans l'*Encyclopédie*. Les plans, gravés par Jombert, sont à la Topographie de Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, et dans l'ouvrage de Dumont, *Parallèle des principales salles de théâtres*. Grand in-folio, 1763.

2. Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*. Paris, 1765, t. VI, p. 257 et 258.

3. Jules Bonnassies, *Notice historique sur les anciens bâtiments de la Comédie-Française*. Paris, 1868, p. 10.

4. Archives nationales, O[1] 1884.

projets. Elle était en forme d'ellipse et coupée diamétralement par la scène sur son petit côté. Ce théâtre, « sans contredit le plus magnifique de l'Europe[1] », se distinguait surtout par l'ampleur de ses dimensions, qui laissaient aussi bien au-dessus qu'au-dessous de la scène un vaste espace pour la machinerie. « Par-dessus les nuages, dit l'abbé de Pure, jusqu'au « tiran » du comble, pour la retraite ou pour le mouvement des machines, il y a 37 pieds. Sous le plancher ou parquet du théâtre, pour les enfers ou le changement des mers, il y a 15 pieds de profondeur[2]. » Les entrées, les sorties, les escaliers et les corridors y sont fort commodément aménagés, et la décoration des plus somptueuses. « Tout est peint en marbres de diverses couleurs; les balcons aussi bien que les loges sont soutenus sur des colonnes corinthiennes dont les chapiteaux et les soubassements sont dorés très richement, ainsi que les corniches et les balustrades. Le plafond est chargé de sculptures dorées et de peintures dessinées par Le Brun et exécutées par Noël Coypel[3]. » La salle peut contenir 7000 à 8000 personnes, qui voient et entendent « très commodément et sans embarras[4] ».

Les balcons du premier étage ne s'étendaient que sur les deux côtés de la salle, tandis que le fond, à la même hauteur, était occupé, toujours suivant le principe de la salle de *Mirame*, par un amphithéâtre en gradins. Ces balcons de côté, séparés par des colonnes qui les débordaient un peu, avaient l'aspect des loges d'avant-scène de l'Opéra actuel; les rangs de loges du deuxième et du troisième étage étaient continus sur le pourtour de la salle. Enfin des locaux spacieux et bien éclairés étaient aménagés avec le plus grand luxe pour la commodité des acteurs, des danseurs et de tout le personnel[5].

Lorsqu'on donnait des bals à l'Opéra, on élevait le parterre au niveau du théâtre et de l'amphithéâtre et l'on joignait le tout par des planches de raccord. Cette manœuvre s'exécutait au moyen d'une machine inventée par un frère augustin nommé Nicolas. « Quatre leviers enchâssés dans quatre poteaux placés aux quatre angles élèvent et

1. Germain Brice, *Description nouvelle de la ville de Paris*, édit. de 1706, t. I, p. 87.

2. Michel de Pure, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*. Paris, 1668, p. 312 et suivantes.

3. *Ibidem*.

4. Germain Brice, *loco citato*.

5. Outre les plans reproduits dans l'*Encyclopédie*, dans Dumont, dans la topographie de Paris à la Bibliothèque nationale (cabinet des Estampes), on pouvait voir en 1878 et en 1889, à l'Exposition des Théâtres, la restitution en ronde bosse de cette salle, exécutée sous la direction de M. Nuitter.

abaissent le plancher du parterre, chargé quelquefois de plus de vingt personnes. Quand il est à la hauteur qui convient, six chevrettes fourchées, couchées dessous entre les solives de ce plancher, se dressent et se soutiennent avec quatre branches en fer, attachées aux deux côtés qui reçoivent les battants[1]. »

En réunissant ces renseignements sur les salles de spectacle, nous avons constaté que les comédiens, au moins les principaux d'entre eux, avaient chacun une loge, tandis qu'au commencement du XVIIe siècle une salle commune leur suffisait. Nous ignorons comment étaient ces loges. Y avait-il aussi une salle de réunion pour les acteurs, qui correspondait au foyer des théâtres modernes? Comment étaient les escaliers de communication des divers étages et les dégagements pour le public? Autant de questions que nous considérons comme insolubles. La seule chose que nous puissions affirmer, c'est qu'à la fin du XVIIe siècle aucune salle française n'avait encore la forme d'un cercle coupé aux trois quarts par la scène, disposition particulière inventée à Venise en 1637[2] et que nous ne verrons dans notre pays qu'au milieu du XVIIIe siècle. On s'en était tenu au rectangle arrondi à une de ses extrémités ou à l'ellipse tronquée par son milieu.

Les dégagements et les moyens d'accéder aux places dans les salles primitives sont intéressants à étudier. Nous savons que, pour pénétrer dans les deux balcons superposés qui bordaient les murs opposés à la scène de la salle du Petit-Bourbon, il fallait entrer d'abord dans la salle, aux angles de laquelle on trouvait des escaliers intérieurs en spirale par où l'on montait.

Cette disposition fut forcément continuée dans les jeux de paume transformés en salles de théâtre par ce seul fait qu'il n'y avait pas de corridor extérieur, permettant d'entrer de plain pied dans les balcons par des portes de derrière. Lorsque Richelieu construisit la salle du Palais-Royal dans son palais, il fit mettre des corridors extérieurs d'où l'on pénétrait dans les loges en galerie; mais à l'Hôtel de Bourgogne il n'en était encore rien.

Au théâtre de la rue Mazarine (successivement occupé par l'Opéra et la Comédie-Française), il devait y avoir des entrées extérieures au

1. *Histoire journalière de Paris*, par Dubois de Saint-Gelais, Paris, édition des Bibliophiles, 1885, p. 42, et Charles Bourgoing, *Traité de la Perspective affranchie*, Paris, 1661.

2. Voir le théâtre de San Cassiano dans Contant et Filippi, *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales*, Paris, 1860.

premier rang de loges, tandis qu'on n'accédait aux autres rangs que par l'interieur[1]. La salle des machines aux Tuileries et celle du Théâtre-Français de 1689 (rue de l'Ancienne-Comédie) avaient au contraire des corridors extérieurs à chaque étage de loges, et à partir de la fin du siècle tous les théâtres construits en France auront des dégagements ou corridors à chacun de leurs étages.

Dans les anciens jeux de paume, comme au Petit-Bourbon, comme au vieil Hôtel de Bourgogne, on entrait par une porte unique placée au fond de la salle. D'où la nécessité du parterre debout.

Richelieu inaugura les deux entrées latérales près de la scène, disposition qui fut continuée depuis, dans la salle de la rue Mazarine et dans les autres théâtres.

Nous en concluons qu'en matière de constructions théâtrales, il faut distinguer les théâtres spécialement construits dans le but d'y donner des représentations, et ceux installés dans une salle quelconque, dans une cour couverte ou dans des jeux de paume appropriés par occasion.

Les théâtres élevés sur des plans conçus pour satisfaire à toutes les nécessités des acteurs et des spectateurs présentent, à partir de cette époque, tous les agencements encore en usage de nos jours et sont impropres à nous faire connaître ce qu'étaient les salles de jeux de paume, théâtres improvisés par le hasard. Mais si, parcourant la capitale, nous examinons certains cafés-concerts établis dans une cour couverte ou dans une grande salle, nous retrouverons les dispositions identiques à celles de l'Hôtel de Bourgogne, du théâtre du Marais et de l'Illustre Théâtre. Pour mieux préciser, nous pouvons signaler, comme représentant le plus exactement les théâtres du XVII[e] siècle, la salle du Concert-Parisien, qui jouit en ce moment d'une vogue de circonstance.

1 Voir l'ancien état des constructions d'après les plans de MM. Barbier et Vasserot publié par Nuitter et Thoinan, *les Origines de l'Opéra français*. Paris, 1886, p. 146. Dans la coupe des bâtiments existant vers 1840 on voit une grande baie au premier étage qui laisse supposer qu'il y avait communication entre le corridor extérieur et celle des lignes de loges placées à cette hauteur.

CHAPITRE IV

LE PUBLIC, L'ÉCLAIRAGE, LES INCENDIES

C'est vers le milieu du XVIIe siècle que s'est formé au théâtre ce qu'on est convenu d'appeler le public. Jusqu'alors, les pièces, à cause de leur grossièreté, n'attiraient que des spectateurs de la plus vile espèce, et l'aménagement intérieur laissait tous les assistants dans une telle promiscuité qu'il était difficile à des personnes de condition de pénétrer dans les salles, qui ressemblaient plutôt à des cavernes de brigands qu'à des centres de distraction noble et relevée.

Certes, sous Louis XIV, le parterre est encore bruyant; les laquais et les pages s'y livrent encore à des rixes, et en plein théâtre on assiste souvent à des bagarres suivies de mort d'hommes[1].

Aussi les règlements de police se multiplient-ils, et à la fin du siècle force reste à l'autorité[2]. On ne pénètre plus en armes au théâtre, les perturbateurs sont impitoyablement expulsés, et au contraire les loges sont occupées par les personnages les plus marquants et les bourgeois les plus riches. La critique assiste aux premières représentations, et pourtant le goût du public est encore peu raffiné, puisque, quand il y a exécution à la Grève, l'attrait de ce spectacle, même lorsqu'on donne une première de Racine, enlève au théâtre ses auditeurs et que la salle demeure presque vide[3].

La disposition des salles de spectacle est différente dans la seconde moitié du XVIIe siècle de ce qu'elle était sous Henri IV et sous Louis XIII. Alors, tout le public était mélangé; il n'y avait pas de places réservées. Sous Louis XIV, au contraire, des galeries, des loges et des amphithéâtres

1. Chappuzeau, *le Théâtre français*. Lyon, 1774.

2. Règlement du lieutenant de police et correspondance de d'Argenson cités dans E. Despois : *le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1886, p. 134, *passim*.

3. Boursault, *Artémise et Polianthe*. Paris, Guignard, 1670, p. 1-16.

isolent certaines personnalités de la masse turbulente des spectateurs du parterre.

C'est ici qu'il nous faut parler de l'habitude si baroque de placer les spectateurs sur la scène, que nous avons vue d'abord au XVI[e] siècle en Allemagne, puis du temps de Shakespeare en Angleterre, et enfin en France à partir d'une époque que nous ne pouvons déterminer[1]. Certains auteurs ont admis que le succès du *Cid* en avait été l'occasion en France, parce que pendant plusieurs jours il aurait été impossibles de trouver des places au théâtre, et que, de guerre lasse, un certain nombre de gens, furieux de s'en retourner chez eux sans avoir rien vu, se seraient placés sur la scène malgré les remontrances des comédiens et s'y seraient fortement retranchés. D'autres écrivains, au contraire, ont cru, d'après Tallemant, que cet usage ne datait que de 1650.

Seulement, la mode variant, il fut tantôt de bon ton de se placer en vue sur la scène, tantôt de réserver cette place aux laquais, aux auteurs sans ressources et aux comédiens sans rôles[2].

Sous Louis XIV, le premier de ces usages prévalut[3], et l'on comprend ce que cette habitude avait de gênant, puisqu'elle rendait impossibles les changements de décors, entravait les mouvements sur le théâtre, et, jointe aux causes que nous avons déjà signalées, contribuait à resserrer les limites dans lesquelles se mouvaient à cette époque la tragédie et la comédie.

En 1725, dans la salle de spectacle que représente Coypel, on voit deux balustrades allant de la rampe jusqu'au fond de la scène. Ces balustrades servent à maintenir les spectateurs de la scène et à les

1. On peut voir des gravures représentant des individus sur la scène dans Bonnard, *le Portrait de Melpomène* (série des neuf Muses), et dans le dessin de *la Comédie Italienne à l'Hôtel de Bourgogne*, à la bibliothèque de l'Opéra et au cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, Tb 34, dans un certain nombre d'en-têtes de pièces qui portent pour légende : « A.E.I.O.U. peste soit de la bête, etc.... »

2. Voir E. Despois, *op. cit.*, p. 117, et bibliothèque de l'Arsenal, manuscrits de Conrart, lettre de Mondory à Balzac du 18 janvier 1637 : « La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins du théâtre, qui servoient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons-bleus; et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevalier de l'ordre. » Scarron, *Épître dédicatoire à Guillemette* : « L'Hôtel de Bourgogne regorge d'auteurs jusque sur le théâtre, parce qu'ils ne payent rien non plus que ses pages. »

3. Le beau monde ne se plaçait que sur la scène et aux premières loges. Les deuxièmes loges, contrairement à ce qui se passe de nos jours, étaient occupées par un public assez vulgaire que les spectateurs de la scène ne daignaient même pas lorgner. Voir *Mémoires de la Colonie*, t. II, p. 111.

empêcher d'en occuper le centre, de façon à laisser au moins un petit espace aux acteurs.

Au milieu du grand siècle, les balustrades n'existaient certainement ni à l'Hôtel de Bourgogne, ni dans la salle de la rue Mazarine, ni dans celle du Marais.

On a raconté beaucoup d'anecdotes à propos de cet usage.

Un jour, dans une représentation de *Rodogune*, Mlle Duménil — qui passe pour avoir donné au rôle de *Cléopâtre* son expression la plus horrible et la plus complète — mit dans ses imprécations une telle énergie, que le parterre tout entier recula, saisi d'un mouvement d'horreur. Au même instant, un vieux militaire des plus élégants, placé sur le théâtre, également pris d'une sorte de délire, se précipita sur l'actrice et lui envoya un coup de poing formidable dans le dos, lui disant : « Va, chienne, à tous les diables ! » Mlle Duménil continua sans broncher jusqu'à la fin de l'acte, et après, s'approchant de son brutal interlocuteur, elle lui déclara qu'elle n'avait jamais reçu un éloge plus flatteur[1].

Une autre fois, un marquis, voulant faire une farce, logea sur la scène, avant le commencement du spectacle, le plus grand nombre de gens difformes, bossus et bancals, qu'il put ramasser dans les bouges de la capitale. On juge du succès de cette drôlerie lorsque, au lever du rideau, les spectateurs aperçurent une assemblée digne de la Cour des miracles.

Terminons en rappelant qu'aux représentations de la *Judith* de l'abbé Boyer, les banquettes de la scène étaient occupées par des femmes. « Imaginez-vous, dit Le Sage, deux cents dames assises sur des banquettes où l'on ne voit généralement que des hommes et tenant des mouchoirs étalés sur leurs genoux, pour essuyer leurs yeux dans les endroits touchants ! Je me souviens surtout qu'il y avait au quatrième acte une scène où elles fondoient en pleurs et qui à cause de cela fut appelée *la scène des mouchoirs*. Le parterre, où il y a toujours des rieurs, au lieu de pleurer avec elles, s'égayoit à leurs dépens[2]. »

Partout s'introduisit l'habitude de placer les spectateurs sur la scène du théâtre à la Comédie-Italienne comme à l'Opéra, où la machinerie aurait dû s'opposer à cet envahissement. Toutefois, pour certaines pièces, on dut faire évacuer la scène, entre autres pour la *Médée* de

1. Corneille, édit. Marty-Lavaux. Collection des Grands Écrivains, t. IV, p. 208.

2. *La Valise trouvée*, édition des œuvres de Le Sage de 1821, t. XII, p. 332.

Corneille, que la troupe de Molière joua rue Guénégaud. Enfin, lorsque *Athalie*, en 1716, fut donnée au Théâtre-Français, le coup de théâtre de la fin exigea certainement l'abandon complet des planches par les spectateurs gênants.

Puisque nous parlons du coup de théâtre d'*Athalie*, cela nous amène forcément à penser que les auteurs du grand siècle furent contraints par la présence des spectateurs sur la scène à se priver de tout déploiement de figurants et d'effets scéniques lorsqu'ils travaillaient pour un théâtre public; au contraire, composaient-ils une pièce pour la cour ou pour un couvent, ils changeaient immédiatement leurs conceptions[1].

On ne peut donc accuser Corneille, Molière et Racine de n'avoir pas innové en matière de mise en scène : les conditions matérielles du théâtre les en empêchaient; leurs contemporains et les usages de l'époque sont les seuls coupables. Si la façon dont ces habitudes étaient établies ne les eût rendues inexpugnables, les grands auteurs du XVII[e] siècle auraient certainement passé outre, et la mise en scène, sous leur influence, se serait depuis longtemps transformée et améliorée[2].

Les représentations royales de 1548 à Lyon et *le Ballet de la Reine* avaient été joués aux lumières dans la salle du Petit-Bourbon. Les ballets royaux continuèrent à se donner le soir, et le *Mercure* nous apprend qu'en 1615, au ballet célébré en l'honneur de la sœur de Louis XIII qui allait épouser le roi d'Espagne, « douze cents flambeaux de cire blanche portés par consoles et bras d'argent rendoient une telle clarté que ceux qui étoient entrés pour voir le ballet dès le jour croyoient qu'il ne fust point encore finy bien qu'ils eussent quasi passé la nuit entière[3] ».

Au contraire, jusqu'au milieu du XVII[e] siècle les représentations des théâtres publics avaient lieu en plein jour[4].

Sous Henri IV, les règlements de police prescrivaient qu'elles fussent données à deux heures de l'après-midi; mais peu à peu l'heure en devint

1. Témoin les pièces à cérémonies de Molière jouées aux fêtes de Versailles ou *Athalie* composée pour les demoiselles de Saint-Cyr.

2. Il est à noter que M. Despois blâme Corneille de n'avoir pas donné plus d'action à ses pièces, disant que de son temps cette habitude n'existait pas comme à l'époque de Molière et de Racine. M. Despois paraît ignorer que l'habitude d'occuper la scène existait depuis plus d'un siècle en Allemagne et en Angleterre. La connaissance de ces circonstances aurait certainement modifié son jugement.

3. *Mercure français*, 1615, t. IV, p. 9.

4. E. Despois, *le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1886, p. 144.

plus tardive, et à la fin du règne de Louis XIV elles commencèrent vers cinq heures et se terminèrent avant sept heures.

Ainsi, le jour ou Molière mourut, la représentation du *Malade imaginaire* avait commencé à quatre heures et demie et fini à six heures; mais il est à noter, qu'étant souffrant, Molière avait joué plus tôt qu'à l'ordinaire. D'autre part, Boursault, rendant compte de la première représentation de *Britannicus*, nous dit que tout était fini à sept heures[1].

En 1713, l'opéra commençait encore à cinq heures et demie, mais, que ce fût en été ou en hiver, les salles où on le jouait et particulièrement celle de la rue Mazarine étaient assez sombres pour qu'on dût les éclairer.

Dès 1640, à l'Hôtel de Bourgogne et au théâtre du Marais, on commença à avoir des luminaires. On eut d'abord recours à quelques chandelles placées au fond du décor. Les acteurs, recevant la lumière par derrière, ne présentaient qu'une silhouette noire, et l'on croyait assister à une exhibition d'ombres chinoises. On mit ensuite des candélabres faits de lattes en bois grossier sur le devant du théâtre. Ce fut le principe de la rampe. Enfin, vers 1650, apparurent les lustres en cristal découpé pendant devant la scène; ils descendaient et remontaient à volonté[2], comme on peut le voir dans la gravure de Charles Coypel représentant la scène et le rideau du Théâtre-Français de la rue de l'Ancienne-Comédie vers 1726.

A l'Hôtel de Bourgogne, il y avait, vers 1650, environ 6 lustres en cristal sur la scène, et sur le devant des lattes supportant de petits lampions espacés formaient la rampe[3]. Au Palais-Royal, Molière avait sur la scène 12 lustres à 10 chandelles chacun, et la rampe se composait de 48 chandelles[4]. Pour les lustres, on employait des chandelles de six à la livre; pour la rampe, elles étaient de huit à la livre. On remplaça souvent les chandelles par des lampions en biscuit composés de graisse, auxquels on substituait des bougies quand le roi venait. Ainsi est représentée, vers 1660, la scène de la troupe des comédiens royaux sur le tableau conservé au foyer des artistes de la Comédie-Française[5].

1. Boursault, *Artémise et Polianthe*. Paris, Guignard, 1670, p. 1-16.

2. E. Despois, *le Théâtre en France sous Louis XIV*. Paris, 1886, p. 126.

3. Ed. Thierry, *Documents sur le Malade imaginaire*. Paris, 1880, p. 150.

4. Jules Bonnassies, *op. cit.*, p. 23.

5. On employait moins volontiers les cierges, parce que la chaleur de la salle les faisait fondre trop vite et que la cire tombait sur les assistants.

Voici en outre, autant que nous avons pu le relever dans les comptes du garde-meuble, le détail de l'éclairage pour les représentations royales données à la fin du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle, à Paris et à Versailles.

Pour la représentation de *Britannicus* au château de Versailles, le 5 juillet 1695, la salle du château où se donne le spectacle est éclairée par 8 lustres à 8 bougies chacun, plus 40 bougies sur les bas côtés de la scène, 70 pour la rampe et 18 pour les hautes galeries. Toutes ces bougies sont de cinq à la livre et en cire blanche. Celles des coulisses et des dessous du théâtre sont en cire jaune[1].

Par suite d'une de ces volontés de satrape fréquentes de la part de Louis XIV, il confia l'administration des théâtres à sa belle-fille, la grande dauphine. Celle-ci ne s'en occupait que nominativement; mais les grâces et les règlements concernant les spectacles devaient être contresignés et promulgués par elle. Aussi les comédiens cherchaient-ils par tous les moyens possibles à se faire bien voir de leur haute protectrice et de son mari. Quant au dauphin, le lourd et insignifiant fils de Louis XIV, il paraissait s'intéresser fort peu au théâtre. Lorsque la Comédie-Française s'installa dans le nouveau local qu'elle avait fait construire rue des Fossés-Saint-Germain, elle députa un certain nombre de ses membres pour l'inviter à une représentation somptueuse; le prince promit de s'y rendre, mais il n'en fit rien, et l'invitation plusieurs fois renouvelée fut plusieurs fois acceptée sans que jamais le dauphin donnât suite à son projet. Ce ne fut qu'en février 1696 que Monseigneur se rendit à la représentation de *Polyxène*. On comprend si les comédiens — qui dans cette occasion recevaient une subvention de la cour — firent luxueusement les choses. L'éclairage surtout avait été soigné pour la circonstance. Il y avait 24 lustres de bougies qui firent remarquer les peintures et briller les ornements. Le prince et sa suite dirent en rentrant à Versailles que la représentation et l'aspect de la salle avaient été fort beaux[2].

Pour la comédie de *Psyché*, représentée encore devant Monseigneur à Paris, au même théâtre, le 10 juillet 1703, l'éclairage est somptueux[3] :

1. Archives nationales, O[1] 2826.

2. Voir le *Mercure* de février 1696 et le *Journal du marquis de Dangeau*, édit. Soulié, t. V, p. 236.

3. *Journal du marquis de Dangeau*, édit. Soulié, t. IX, p. 236.

il y a dans la salle 11 lustres à 12 bougies chacun, tandis que la scène est éclairée par plus de 600 bougies, sans compter celles de la décoration; 16 bougies brûlent dans les salles derrière le théâtre; il y en a 8 pour l'orchestre, 4 pour l'escalier, 8 pour le corridor, etc.; la rampe est formée par 80 lampions de six onces de cire à 3 lumières chacun.

Quand on joua à Fontainebleau *Andromaque* et *le Ballet extravagant*, il y avait dans la salle 120 bougies réparties en 15 lustres à 8 bougies chacun, 56 bougies dans la rampe, 102 bougies sur les deux côtés du théâtre et 32 au fond[1].

En 1704, à Versailles, à la représentation de *Géta et le Cocher supposé*, il y avait dans la salle 10 lustres à 8 bougies, 40 bougies pour la rampe, 16 pour les montants, 28 dans le haut de la scène[2].

A l'Hôtel de Bourgogne, vers 1680, les Italiens ont encore, comme du temps de Molière au Palais-Royal, 12 lustres, mais à 12 bougies chacun; 6 sont sur le devant du théâtre et tiennent lieu de rampe; les 6 autres, trois par trois, sont placés parallèlement sur deux lignes qui vont de l'avant-scène jusqu'au fond du théâtre[3].

Les salles où se donnaient les ballets de la cour et les fameuses représentations des premières années de Louis XIV étaient éclairées dans toutes leurs parties par des lustres suspendus au plafond ou des torchères fixées aux murs.

Les théâtres ordinaires étaient loin d'avoir pareille illumination. Pour faire des économies, on n'allumait qu'au commencement du spectacle. L'assistance restait dans l'obscurité, ce qui favorisait un désordre auquel nous ne sommes plus habitués, surtout depuis que le parterre est assis. La rampe parut d'abord dans les théâtres les moins luxueux, où les comédiens trop pauvres, ne pouvant avoir de lustres au plafond ou de candélabres aux murs, éclairaient leur salle avec des chandelles placées en ligne sur le devant de la scène. De cette habitude résulta bientôt le perfectionnement qui subsiste encore aujourd'hui et qui consiste à éclairer la scène par en bas.

A la cour, Louis XIV remplaça les chandelles des lustres par des

1. Archives nationales, O¹ 2834.

2. *Ibidem*, O¹ 2825.

3. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, AAs. Almanach royal. Au Grand-Théâtre d'Amsterdam, en 1768, il y avait une rampe de lampions dans des soucoupes et des lustres également de bougies sur le devant de la scène. Voir la gravure hollandaise de S. Fokke, 1768.

bougies. A l'Opéra, ce changement ne fut opéré que grâce à la munificence de Law, c'est-à-dire au commencement du règne de Louis XV. Au même théâtre, jusqu'aux environs de 1789 la rampe était faite de 100 lampions à 8 mèches trempant dans de l'huile de pied de bœuf[1], ce qui causait une puanteur et une fumée intolérables que les comédiens du roi au Théâtre-Français, plus exigeants que les chanteurs de l'Opéra, ne pouvaient supporter : aussi à partir de 1783 la Comédie-Française, sur les réclamations incessantes de ses sociétaires, obtint-elle une rampe de bougies.

Au XVIIe siècle, dans les théâtres où la rampe se composait de chandelles, les moucheurs, mouchettes en main, faisaient pendant les entr'actes la toilette du luminaire. C'était pour le public une distraction que de les voir s'acquitter de ce soin; et lorsque leur dextérité méritait des applaudissements, on ne les leur marchandait pas.

Nous avons constaté par un manuscrit vénitien de 1675 qu'à cette date, pour les représentations des ballets en Italie, on se servait de herses, c'est-à-dire d'appareils mobiles dans le haut du théâtre, qui ont pris tant d'importance sous la forme de rampes de gaz ou de lampes électriques mobiles. C'étaient alors des lattes suspendues maintenant des lampions en lignes[2].

L'histoire des incendies en général et des moyens de les combattre est encore à faire, et le chapitre du feu dans les théâtres nous paraît en être la partie la plus obscure. Quels qu'aient été les bouges enfumés et horribles qui tenaient lieu de théâtres parisiens au XVIe et au XVIIe siècle, il ne semble pas cependant qu'il y ait eu d'incendie avant 1640. Durant le cours de cette année, si l'on devait en croire l'abbé Mervesin[3], le jeu de paume de la Fontaine, où se tenait vraisemblablement le théâtre du Marais, aurait été entièrement brûlé, et le duc d'Orléans l'aurait fait rebâtir.

Ce serait le premier incendie de théâtre parisien, si toutefois la chose est exacte; car le fait est bien vague et n'est rapporté par aucun autre historien.

A défaut de ce premier incendie de théâtre, on en constate positivement un au début du règne de Louis XIV.

1. Rapport cité par M. Perrin dans sa *Lettre à M. Sarcey sur la mise en scène*. Paris, 1880, p. 43.
2. Recueil italien de Venise, à la bibliothèque de l'Opéra, exposé en 1878 et en 1889.
3. *Histoire de la Poésie française*. Paris, 1706, in-12.

Voilà ce que nous raconte Olivier Lefèvre d'Ormesson, dans son journal[1] : « Le vendredy 15 janvier 1644, sur les neuf à dix heures, le jeu de paume du Marais, où jouoient les petits comédiens, fut tout bruslé, et le feu eût bruslé les jeux de paume voisins, s'ils n'eussent été secourus puissamment et en bon ordre. Les capucins s'y employèrent très utilement. Je le vis brusler avec horreur, tant le feu estoit grand! Il fut vu de tout Paris; l'on y accourut de toutes parts, et l'on voyoit aussi clair que le jour. »

Ce sont les seuls détails que nous ayons sur les incendies de théâtres antérieurs à celui de l'Opéra, en 1763.

On voit qu'en France, depuis l'existence des théâtres permanents jusqu'au milieu du règne de Louis XV, il n'y eut que deux incendies. Encore l'un d'eux est-il douteux![2]

En Angleterre, au contraire, nous avons constaté que les sinistres des salles de spectacle furent nombreux. On peut compter à Londres vingt incendies de théâtres dans la première moitié du XVIIe siècle. Mais, malgré la fréquence des sinistres, l'administration municipale de cette ville n'avait encore trouvé aucun moyen de les combattre efficacement. Aussi, chaque fois qu'un incendie se déclarait, tout le pâté de maisons avoisinant était réduit en cendres.

En France, s'il n'y avait pas de véritables corps de pompiers, les moines des ordres mendiants et principalement les capucins en tenaient lieu. Un certain nombre d'entre eux veillaient la nuit, et en cas de sinistre donnaient l'alarme. Au moindre signal, ceux qui étaient restés dans les couvents accouraient sur les lieux de l'incendie et procédaient au sauvetage[3]. Il est même certain que des capucins

1. *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, édit. Chéruel, 1860, t. I, p. 138.

2. Mais, à défaut d'incendies, les représentations théâtrales avaient déjà été souvent marquées par des accidents non moins graves et dans le genre de ceux que nous avons signalés en Allemagne et en Italie. En 1593, on jouait au Puy *l'Histoire du mauvais riche*, dont la mise en scène comportait plus de quatre-vingts personnages. On était arrivé à la moitié de la pièce, quand, tout à coup, « ung eschaffault tomba, que fust un grand miracle que ne n'y ust plus de cent personnes mortes; mais il n'ust personne grâces à Dieu, sinet plusieurs hommes et femmes blessés et estroppiés. » Voir *Mémoires de Jean Burel* publiés par Augustin Chassaing. Le Puy, 1875, p. 342. A Valenciennes, en 1656, les Pères Jésuites ayant invité l'archevêque de Cambrai, les prélats, les magistrats et tous les personnages notables qui étaient venus à la procession de Valenciennes qui se célèbre tous les ans, à assister à quelque comédie qui se devait faire en la grande salle, « le pavé de cette salle s'enfonça et les spectateurs tombèrent dans les écoles qui se trouvoient au-dessous, dont plusieurs furent grièvement blessés ». Voir Hécart, *Recherches historiques, bibliographiques, critiques et littéraires sur le théâtre de Valenciennes*. Paris, 1816, p. 15.

3. *Lettres de Mme de Sévigné*, publiées dans la Collection des Grands Écrivains de la France.

faisaient des rondes ou surveillaient les théâtres les jours de représentation, et, pour les pièces où l'on employait des engins pyrotechniques ils restaient sur la scène, derrière les décors, à des postes déterminés, comme nos pompiers modernes. Ainsi, toutes les fois que Molière donne la représentation du *Festin de Pierre*, au moment final où le tonnerre tombe et où Don Juan est englouti dans les flammes qui sortent de terre, des capucins sont dans les coulisses prêts à éteindre tout commencement d'incendie s'il s'en produit[1].

Les moyens que les capucins avaient à leur disposition étaient encore rudimentaires : ils se servaient d'éponges fixées au bout de bâtons qu'ils plongeaient dans des réservoirs d'eau préparés à cet usage. Plus tard on employa de grosses seringues[2]. C'étaient là les modestes lances des pompes à feu du XVII[e] siècle. Quant à ce dernier instrument, on ne le connaissait pas encore; mais son invention se rapporte à l'histoire du théâtre, puisque le mérite de sa découverte revient à un acteur, ancien laquais de Molière[3]. Ce comédien, nommé du Périer[4], obtint en 1699 des lettres patentes qui l'autorisaient à « faire construire et fabriquer une pompe propre à éteindre le feu ». Il eut l'occasion d'appliquer sa découverte pour la première fois lors d'un incendie qui eut lieu dans les dépendances de la salle des Machines, en 1704. Le résultat fut si merveilleux[5], que, l'année suivante, du Périer reçut officiellement la mission d'établir, de garder et d'entretenir les pompes du roi. Mais le corps des pompiers ne fut définitivement créé que sous la Régence[6].

En dehors des capucins, les gardes françaises fournissaient un piquet

Paris, Hachette, t. II, p. 74. Loret, *Muse historique*, t. II, p. 7, et t. III, p. 319. De Luynes, *Mémoires*, édit. Eud. Soulié, t. IX, 467. *Journal du marquis de Dangeau*, édit. Eud. Soulié, t. VII, p. 299.

1. *Registre de la Grange*, publié par Ed. Thierry : sommes diverses payées aux capucins pour les représentations de *Don Juan*, p. 71 et suiv. — Loiseleur, *les Points obscurs de la vie de Molière*. Paris, 1876, p. 340.

2. Voir Celler, *les Décors, les Costumes et la Mise en scène au* XVII[e] *siècle*, déjà cité, p. 51. On conserve encore à la cathédrale de Troyes une de ces grandes seringues en bronze qui servaient de pompe à incendie.

3. Voir Georges Monval, *le Laquais de Molière*. Paris, 1887, p. 59 et suivantes.

4. Ce du Périer, qui s'appelait en réalité Dumouriez du Périer, est le grand-père paternel du célèbre général Dumouriez, dont la mère était également fille de l'acteur Chateauneuf. M. G. Monval fait justement remarquer que l'esprit actif, entreprenant, aventureux, le courage, l'adresse et la persévérance du grand-père du Périer se sont retrouvés dans le petit-fils.

5. A en croire une lettre adressée au roi par Claude Robert, procureur au Châtelet.

6. E. Despois, *le Théâtre en France sous Louis XIV*, déjà cité p. 126. A cette époque une gravure de Moreau nous montre déjà les pompiers coiffés d'un casque en cuivre à cimier dans le genre de ceux que portaient les sapeurs-pompiers de Paris, il y a une douzaine d'années.

au théâtre comme les municipaux de nos jours. Quand le roi venait, deux gardes faisaient évacuer le public de la scène et se plaçaient avec leur mousquet de chaque côté du théâtre, près de la rampe, face au public. Les gardes françaises furent toujours chargées du service d'ordre des théâtres, et il existe encore deux billets de service à la Comédie-Française datés de l'année 1787, au nom du sergent au régiment des gardes françaises Lazare Hoche[1].

Il est bon d'insister sur ce fait que les gardes françaises n'eurent jamais à déployer le zèle et le dévouement qui dans les temps modernes ont rendu légendaire le régiment des sapeurs-pompiers de la ville de Paris. Leur rôle se réduisait au maintien de l'ordre et à l'accomplissement de quelques tâches secondaires, comme celle de la chaîne. Les capucins, au contraire, semblent avoir en toutes circonstances payé largement de leur personne; qu'il nous suffise pour le prouver de citer cette phrase typique de Favart : « On dit qu'il est péri quinze personnes dans l'incendie de l'Opéra en 1763; cela n'est pas vrai : nous en sommes quittes pour un récollet et un capucin. »

1. Conservés dans la collection de M. le marquis des Roys, petit-fils du général Hoche.

CHAPITRE V

LA DÉCORATION ET LES DÉCORATEURS

Le décor simultané avait bientôt fatigué auteurs et spectateurs, autant par son invraisemblance que par les difficultés qu'on avait à le composer. Aussi, pour satisfaire à la réalité et à l'économie, ceux que nous appellerions de nos jours les novateurs, c'est-à-dire les partisans du réalisme, tranchèrent la difficulté par la proclamation du principe des trois unités. Un seul décor suffira donc désormais. Les pièces de théâtre représentant une action unique et se déroulant en une seule journée et en un même endroit n'auront plus au XVII[e] siècle le caractère pédagogique qu'elles avaient au XVI[e], mais elles représenteront des types généraux, et nulle personnalité n'y figurera, même dans celles dont le sujet sera tiré de l'histoire. Elles subiront certainement l'influence des mœurs du temps, mais elles n'exigeront pour être jouées aucun milieu déterminé. Souvent même, lorsqu'on verra les acteurs dans un jardin ou dans une salle de palais, on pourra se demander pourquoi le décor représente tel ou tel site plutôt que tel autre[1]; l'action est à ce point idéale qu'aucun accessoire matériel ne peut lui apporter ou lui retrancher quoi que ce soit.

Les tragédies de Corneille et de Racine et les comédies de Molière ont été jouées entre quatre murailles imitant une chambre quelconque, ou dans l'éternel *palais à volonté*, c'est-à-dire dans n'importe quel décor, avec des costumes fantaisistes. On les représente aujourd'hui avec une mise en scène toute différente, dans laquelle l'architecture et les costumes sont appropriés à l'époque historique d'où est tiré le sujet de la pièce. Et cependant la mise en scène d'alors ne choquait pas plus que celle de nos jours. Preuve indiscutable de la nullité de

1. Voir l'abbé d'Aubignac, *la Pratique du théâtre*. Amsterdam, 1715, liv. IV, p. 323.

l'influence des milieux dans le théâtre classique et, partant, de l'absence de tout réalisme.

La mise en scène n'existe pour ainsi dire pas dans la comédie ou la tragédie du grand siècle; elle se réfugie dans les opéras et les pièces mythologiques à machines, qui ont donné naissance aux féeries modernes.

A l'Hôtel de Bourgogne, on conserve les vieux décors du commencement du siècle qui ont été faits pour les pièces de Rotrou, de du Ryer, de Corneille, et toutes les fois que l'on reprend les œuvres de ces auteurs les décors simultanés reparaissent. Pour les nouvelles tragédies de Corneille et de Racine, le palais à volonté ou une ligne de portiques à perspective symétrique suffisent. Pour *Suréna*, *Œdipe*, *Rodogune*, *Don Sanche d'Aragon*, *les Horaces*, *Pompée*, *Nicomède*, *Sertorius*, *Héraclius*, *Cinna*, *Polyeucte*, *la Thébaïde*, *Britannicus*, *Mithridate*, *Phèdre*, le théâtre doit représenter un palais à volonté[1]; pour *Rodogune*, *les Horaces*, *Pompée*, *Cinna*, *Britannicus*, *Mithridate* et *Phèdre*, le machiniste doit en outre se prémunir d'un ou de plusieurs fauteuils ou tabourets que l'on utilisera au moment opportun. Pour *le Cid*, il faut une chambre à quatre portes; pour *Iphigénie* et pour *Alexandre*, la scène représente un camp; pour *Andromaque*, le palais devra être spécialement à colonnes[2]; pour *Britannicus*, le palais aura deux portes; pour *Bajazet*, Racine veut une certaine couleur locale, car il faut un salon à la turque. Pour *les Femmes savantes*, *le Dépit amoureux*, *le Bourgeois gentilhomme*, *l'École des maris*, *le Misanthrope*, *les Précieuses*, il suffit d'une chambre, mais quelle chambre! trois panneaux de toile, presque la tenture sur tringles des bateleurs du siècle précédent, forment des murs nus comme ceux d'une prison. Trois lustres et deux chaises complètent le décor[3]. Pour d'autres pièces de Molière, *M. de Pourceaugnac*, *l'École des maris*, comme pour *les Plaideurs* de Racine, il faut une place publique. C'est toujours la même qui sert pour ces trois pièces : une maison de chaque côté, faite par deux châssis, et dans le fond une façade d'une autre maison vue de face. Ces habitudes existent aussi bien rue Mauconseil, à l'Hôtel de Bourgogne, que chez Molière,

1. Voir Bibliothèque nationale, mss. fonds fr. n° 24330. *Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre*, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673.

2. Archives nationales, O[1] 3238 et suivants.

3. Voir la gravure de l'édition du *Misanthrope* de 1667. In-12, Paris, chez Jean Ribou.

et plus tard dans l'unique théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain[1].

Jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, les appareils de la décoration de la scène se réduisaient, comme nous l'avons vu, à quatre ou six châssis placés obliquement et régulièrement, empêchant ainsi l'œil du spectateur de voir les parois intérieures ou coulisses du théâtre. Ces châssis, comme les plafonds, allaient toujours se resserrant jusqu'au fond et présentaient alors suivant la perspective l'aspect d'un cornet vu par l'ouverture. Chaque châssis allant en diminuant, les derniers se trouvaient être si petits qu'un homme d'une taille ordinaire était plus élevé qu'eux. Aussi jamais un acteur ne se plaçait-il au dernier plan de la scène, à moins qu'il n'eût à jouer un rôle de géant.

Les plafonds, c'est-à-dire les bandes d'étoffe bleue simulant le ciel, allaient au contraire en augmentant et en descendant de plus en plus à mesure qu'ils s'enfonçaient. Enfin, généralement, tout au fond était la ferme; car la toile de fond était alors fort peu en usage. Par ferme, il faut entendre deux châssis partant des deux côtés de la scène, venant se rejoindre au centre et se refermer hermétiquement pour arrêter la vue des spectateurs. Les fermes en s'ouvrant laissent voir un nouveau tableau au fond de la scène, tandis que quand elles s'avancent elles font disparaître aux yeux du public le décor de fond déjà existant. Ainsi, dans *la Rue Saint-Denis*, comédie de Champmeslé qui s'est donnée pour la première fois le 17 juin 1682, le théâtre figure la boutique de M. Guindé. A la XIVe scène, le décor change, la ferme s'ouvre et le théâtre représente une chambre[2].

Les changements de décors à vue étaient fréquents et s'exécutaient avec une adresse remarquable, au moyen d'un treuil central placé dans les dessous, dont la manœuvre faisait baisser ou lever les plafonds et les bandes d'air, avancer ou reculer les châssis[3].

Le tour que l'on faisait faire au treuil mettait en même temps chacun des châssis en place dans le décor, et en amenait à la même hauteur d'autres tenus en réserve. Les deux parties de la ferme du fond s'écartaient en s'enfonçant dans les coulisses en même temps que deux autres venaient prendre leur place. Toutes ces parties de décors

1. *Don Juan* seul, pour la première fois possède un décor différent pour chaque acte. Molière, édit. Hachette, t. VI, p. 78.

2. Ed. Thierry, *Documents sur le Malade imaginaire*. Paris, 1880, p. 113.

3. On en voit les principes parfaitement établis dans les documents précités des Archives nationales. M. Nuitter, archiviste de l'Opéra, en avait fait exécuter un modèle construit à l'échelle de 4 centimètres par mètre.

glissaient dans les *costières*, qui existaient déjà à cette époque. Quelquefois on dédoublait des parties de châssis repliées les unes sur les autres, comme les feuilles d'un paravent.

Il faut ajouter qu'il n'y avait point d'autres changements de décors



Polyeucte, en costume espagnol, brisant les statues (en-tête de l'édition originale).

que ceux qui s'opéraient à la vue du public. Car une pièce se jouait tout d'un trait, et le rideau ne tombait point aux entr'actes. Dans les théâtres de province, pour simplifier l'exécution, on baissait la toile à chaque acte. A Paris, au contraire, le luxe de la mise en scène consistait dans les changements à vue. Chose curieuse à noter, à l'Opéra ce ne fut qu'en 1828, à la première représentation de *Guillaumme Tell*, que le rideau se baissa à tous les entr'actes. Au premier acte de cet

opéra, il fallut établir un praticable d'une telle importance qu'il eût été impossible de l'amener en présence du public, et l'on ne put exécuter le changement à vue. Depuis, cette habitude fut conservée. Mais, sous Louis XIV comme sous l'Empire et dans les premières années de la Restauration[1], les opéras se jouaient d'un seul trait, comme cela se fait encore pour les comédies de Molière au Théâtre-Français. Là, du moins, dans le milieu du XVIIIe siècle, ainsi que le prouve la mise en scène des pièces de Beaumarchais, le vieil usage avait été aboli et les modifications de scène s'exécutaient derrière la toile comme de nos jours[2].

Les changements de décor à vue s'opéraient suivant certaines règles : on devait choisir le moment où la représentation devenait bruyante, soit par des effets de tonnerre, soit par le bruit des tambours et des trompettes.

La machinerie venait compléter la mise en scène des grandes représentations à trucs comme celle de *la Toison d'Or*. Jamais, au dire de Corneille lui-même, l'art des machines n'avait rien produit de plus beau et de plus ingénieux que celles du combat représenté au cinquième acte de cette pièce. Jusqu'à présent, en effet, ajoute-t-il, « on n'avoit point vu de vols sur nos théâtres qui n'ayent été tout à fait de bas en haut ou de haut en bas, comme ceux d'*Andromède*; mais de descendre des nues au milieu de l'air, et se relever aussitôt sans prendre terre, joignant ainsi les deux mouvements, et se retourner à la vue des spectateurs pour recommencer dix fois la même descente avec la même facilité que la première, je ne puis m'empêcher de dire qu'on n'a encore rien vu de plus surprenant ni qui soit exécuté avec tant de justesse[3]. » On pourrait supposer que l'auteur du *Cid* était plus fier de sa machinerie que de ses tragédies!

On obtenait toutes ces merveilles au moyen de câbles glissant sur des poulies placées dans les combles. Quelquefois même un treuil également situé dans la toiture maintenait par le haut toutes les machines, sans qu'il fût nécessaire de mettre en mouvement le treuil des dessous[4].

1. A *la Muette de Portici* mise en scène par Solomé, on baissait la toile avant le dernier acte seulement. Voir Solomé, *Indications générales et observations pour la mise en scène de « la Muette de Portici »*. Paris, 1828, in-8.

2. Renseignements dus à l'obligeance de M. Monval.

3. Corneille, édit. Marty-Lavaux. Collection des Grands Écrivians. Dessins de *la Toison d'Or*, t. VI, p. 240

4. Voir à la bibliothèque de l'Opéra un manuscrit représentant les dessins de décors du théâtre San Salvador, à Venise, en 1675.

Au théâtre du Marais, on utilise les machines créées par M. de Sourdéac dans son château de Neubourg pour la représentation de *la Toison d'Or*. On a déjà monté l'*Orphée* de Chapoton ou *la Grande Journée des machines*; on a continué par *Andromède*, puis par toutes les pièces de l'abbé Boyer, de Thomas Corneille et de de Visé. Ce sont de vraies machineries, comme celles des féeries modernes, dans lesquelles une foule d'acteurs sont maintenus dans les airs par des *cassettes*, par des cordes, par des nuées que soutiennent toutes sortes d'appareils cachés derrière des toiles peintes. Lorsqu'on joue *Pomone*, le premier opéra français, quinze individus se trouvent, à la fin de la pièce, suspendus dans les airs. Lorsque Molière donne *Psyché* sur le théâtre du Palais-Royal, il est obligé de changer toute la salle, d'élever la scène pour avoir un fond nécessaire aux machines, comme au moyen âge. Le succès sous Louis XIV appartient encore aux trucs. Mais c'est surtout sur les théâtres royaux qu'ils se développent. Mazarin les avait mis à la mode avec l'*Orfeo*, et ensuite avec *Andromède*, qu'il avait commandée à Corneille pour utiliser ses machines. Louis XIV est aussi enthousiaste que son premier ministre de ce genre de spectacles, et c'est à sa demande que Corneille et Molière s'associent pour composer la pièce de *Psyché*, l'idéal des pièces à machines.

A ce moment la mécanique théâtrale était aussi avancée que de nos jours.

Il n'en était pas de même des décors, car depuis Louis XIV la peinture théâtrale a notablement progressé.

L'exécution des décors variait, du reste, comme on le pense bien. Quand Molière parcourait la province, avant 1658, il devait avoir un de ses compagnons qui se chargeait, sinon de peindre les décors, au moins de faire les raccords nécessaires et de procéder à la mise en place des quelques panneaux qu'il traînait avec lui. Ainsi, dans un contrat de société entre comédiens de campagne de 1664[1], le sieur Belleroche « promet et s'oblige de jouer les rôles comiques et de travailler aux décorations desdites pièces pour les peintures qu'il y conviendra faire.... »

Quelques historiens ont prétendu que Molière était peintre lui-même, et qu'il n'était pas étranger à la décoration de ses premières pièces[2].

1. Extrait des minutes de Me Turquet et publié par Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sa famille*. Paris, 1863, p. 210.

2 Benjamin Fillon, *Recherches sur le séjour de Molière dans l'ouest de la France en 1648*. Fontenay-le-Comte, 1871, p. 25.

Cette assertion, fondée sur l'intimité qui l'unissait à Mignard, nous paraît peu sérieuse. Les troupes nomades de comédiens comptaient bien un décorateur parmi leurs membres, mais, loin d'être un artiste de grande valeur, ce n'était qu'un machiniste qui montait les châssis ou tendait les étoffes sur le fond de la scène.

Les peintures de l'Hôtel de Bourgogne et même celles de Molière au Palais-Royal, sauf peut-être les décors de *Psyché* et ceux d'une ou deux autres pièces, devaient être exécutées par des brosseurs inférieurs, du moins à des prix si minimes qu'aucun artiste n'y pouvait consacrer ni l'étude, ni le soin, ni le temps nécessaires. Il est même difficile dans les comptes de distinguer le peintre décorateur de l'ouvrier qui met en place des châssis et monte les fermes sur la scène. Leur rémunération ne s'élève qu'à trois francs par soirée, du temps de Molière.

L'architecture et le style de l'ornementation de la scène devaient être ceux de l'époque, comme nous le montrent le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne d'Abraham Bosse sur les gravures des anciennes éditions de Molière ou bien encore les almanachs du XVIIe siècle, entre autres celui de *la Devineresse*, où la scène représente une chambre avec un grand miroir dans le fond[1].

La pauvreté d'une part, le manque d'invention et la routine de l'autre, annihilèrent en quelque sorte le développement artistique de la décoration au XVIIe siècle sur les théâtres publics jusqu'à l'apparition de l'Opéra.

A la cour comme à l'Opéra, à partir de 1670, la décoration de théâtre commença à prendre un caractère d'art plus élevé, tout en se maintenant dans les principes de symétrie absolue où nous l'avons vue dans la représentation de *Mirame*. Dans toutes les pièces, ce sont des alignements de portiques, des charmilles, des colonnades, des fonds de jardins à la française, avec des cascades en rocaille régulières, dont celle de Saint-Cloud peut nous donner aujourd'hui une idée.

Denis Buffequin avait fait, sous le cardinal de Richelieu, les décorations et les machines de *Mirame*. Son fils Georges, au commencement

1. Il existe à la bibliothèque de l'Opéra un dessin de la troupe de la Comédie Italienne qui jouait alors à l'Hôtel de Bourgogne. La disposition de la scène est datée de 1689, sur la reproduction en gravure de cette pièce dans un almanach. Mais, telle qu'elle paraît sur cette esquisse, elle doit être identique à ce qu'elle était du temps de Corneille et de Racine.

du règne de Louis XIV, avait été attaché par contrat au théâtre du Marais, où il exécuta les décors de la tragédie de *Bacchus et Semélé*. Comme les Italiens, il cumulait les fonctions de machiniste et de décorateur. Torelli, appelé d'Italie par Mazarin, était à la fois architecte,



En-tête de la tragédie lyrique d'*Armide*
représentant la destruction du palais telle qu'elle s'exécutait sur la scène.

peintre, décorateur et machiniste[1]. Mais il ne nous est rien resté de lui, car son successeur, Vigarani, comme nous l'apprend Lagrange, avait pris soin, quand on déménagea le matériel du garde-meuble royal du Petit-Bourbon, de détruire toutes les décorations existantes, afin qu'il

1. Il avait fait ses premiers essais au théâtre Saint-Jean de Venise. Ses inventions eurent un tel retentissement, que Louis XIV l'appela en France, où il fit la décoration de l'*Andromède* de Corneille au théâtre du Petit-Bourbon, en 1650. De retour à Fano, sa ville natale, il y fit construire le théâtre de la Fortune, qui servit de modèle à celui de l'empereur Léopold, à Vienne.

n'y en eût plus d'autres que celles de sa propre invention. Vigarani aussi était architecte et décorateur : il imagina toutes les dispositions scéniques de Saint-Germain et de Versailles.

Lors de l'installation de l'Opéra au théâtre du Palais-Royal, il s'associa avec Lulli et resta le décorateur de l'Académie de musique jusqu'en 1680, époque à laquelle il fut remplacé par Bérain[1].

Bérain est vraisemblablement l'auteur des dessins de costumes pour les ballets de la fin du siècle de Louis XIV. Il fait tous les travaux qui relèvent de l'art du décorateur. Il exécute la décoration de Notre-Dame pour la cérémonie funèbre du grand Condé, où Bossuet prononça sa fameuse oraison. A l'Opéra, il fait les maquettes de *Proserpine*, dont les décors furent exécutés par Rousseau, l'un des plus habiles peintres en perspective de ce temps. On y admirait surtout le somptueux palais de Pluton et la figuration des Champs Élysées[2]. Il fut aussi chargé de la décoration des spectacles de Saint-Cyr[3].

Quant à Rousseau, il ne reste pas longtemps décorateur de l'Opéra. Poursuivi comme protestant en 1685, après la révocation de l'édit de Nantes, il dut s'enfuir, et fut assez heureux pour échapper aux agents lancés à sa recherche et pour se retirer à Londres.

En 1681, pour la représentation du *Triomphe de l'Amour*, Lulli fait venir d'Italie un célèbre machiniste du nom de Rivani qui avait acquis à Venise une réputation considérable. Il inventa entre autres de représenter « un double théâtre élevé l'un sur l'autre au fond de celui de l'Opéra[4] ».

1. Vigarani fut autant protégé par Louis XIV que l'était Lulli. A chaque page des comptes de la maison du roi on trouve, à côté des appointements considérables qu'il touchait, mention d'importantes gratifications. Quand on construisit le nouvel Opéra, M. Charles Garnier le désigna comme devant avoir son buste. Le sculpteur s'adressa à M. Nuitter, le savant archiviste de l'Opéra; celui-ci répondit qu'il n'existait pas de portrait de lui, mais qu'à en juger par la destruction à laquelle il s'était livré des œuvres de ses prédécesseurs, il ne devait pas être commode de caractère. Alors le sculpteur, arrêtant M. Nuitter : « Italien et rageur, dit-il, cela me suffit, je tiens mon buste. » Et c'est avec ces données qu'il exécuta son travail. Voir d'ailleurs aux Archives nationales O[1] 15, f° 206, O[1] 23, f° 376 et 385, O[1] 21, f° 13, dans la correspondance relative aux commandes de décorations de théâtres depuis Mazarin jusqu'à la Révolution, les documents relatifs à Charles Vigarani décorateur. On y trouve entre autres ses lettres de naturalisation et le brevet de création de la charge d'« inventeur des machines des théâtres, ballets et festes royalles », à la date du 5 novembre 1679.

2. *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement*, par les frères Parfait. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr. n° 12355. On retrouve dans l'œuvre gravé de Bérain la représentation du décor de *l'Enlèvement de Proserpine par Pluton*.

3. M. Lavallée, dans son *Histoire de la maison royale de Saint-Cyr*, Paris, 1856, attribue cette décoration à un nommé Borain. C'est Bérain qu'il faut lire.

4. Manuscrit précité des frères Parfait.

Il n'occupa pas longtemps les fonctions de décorateur à l'Opéra; en 1684, c'est Bérain qui fait les maquettes d'*Amadis*.

Lorsqu'on joue à Versailles *le Malade imaginaire*, en 1674, nous voyons deux peintres travailler sous les ordres de Vigarani : ce sont Simon et Rambour, qui touchent des Menus Plaisirs du Roi « des monceaux de papier qu'ils doivent coller sur des charpentes et peindre ensuite pour leur donner l'aspect d'édifices[1] »; ils font aussi des palais de papier pour les fêtes et les feux d'artifice qui se succèdent à différentes époques. Simon paraît même avoir été vers 1672 décorateur attitré du théâtre du Marais. Il fit au moins les décors des *Amours de Bacchus et d'Ariane*, puisque, dans le libretto, on déclare qu'il ne s'est jamais rien vu de plus beau que la décoration des *vignes de Naxos*, due au talent de Simon. « Ce ne sont point des petits ceps à la manière des autres pays, mais des arbres chargés de raisin si bien représentés qu'on est obligé d'avouer que les décors du théâtre du Marais sont les plus beaux qui aient jamais paru. Ajoutons que Simon avait un homonyme chez les Feuillantins qui s'occupait également de décorations et dont le talent s'exerçait à l'embellissement des chapelles des couvents de son ordre lors de certaines fêtes religieuses[2]. »

Au théâtre de Molière, le premier décorateur désigné sous ce nom est un nommé Mathieu. Plus tard, on trouve les frères Crosnier, dont le nom est également suivi du qualificatif de décorateurs. « Outre qu'ils étaient décorateurs proprement dits et chargés d'exécuter les décors pour les pièces nouvelles, ils étaient garçons de théâtre, aides-machinistes, surveillants des coulisses, voire moucheurs de chandelles, obligés au moins de fournir des moucheurs. A ce titre, du reste, s'ils étaient tenus d'avoir l'œil ouvert sur les dangers d'incendie, et de tenir les tonneaux toujours pleins, ils recueillaient en compensation les restes du luminaire. On peut supposer que les Crosnier étaient deux frères; mais il y avait d'abord eu le couple Crosnier, un de ces ménages d'employés subalternes, laborieux, nécessaires, ayant un peu la main dans tout et si étroitement unis qu'on ne nomme jamais l'un sans l'autre les Crosnier[3]. »

Nous connaissons à l'Hôtel de Bourgogne Mahelot comme machiniste

1. Archives nationales, O¹ 2984.

2. Ces documents ont été publiés par M. Thoinan dans *l'Intermédiaire des chercheurs et des curieux* du 20 avril 1892.

3. Ed. Thierry, *Documents sur le Malade imaginaire*. Paris, 1880, p. 168.

et décorateur, car il est probable que les maquettes qui sont dans son recueil ont été exécutées par lui. Son successeur est Michel Laurent, dit de Champagne, que nous voyons ensuite suivre la troupe lorsqu'elle fusionne avec celle de Molière. Il vint à Versailles et à Fontainebleau avec les Comédiens en 1697[1]. En 1703, nous constatons que Laurent a deux peintres sous ses ordres, les sieurs Rauly et Jouin[2]. Ce Laurent était aussi sculpteur, car il faisait en cire les effigies de défunts pour mettre dans les chambres ardentes[3].

La Comédie-Italienne possède aussi un peintre décorateur, Joseph Tousain, ou Coussin, ou Toussain, nom difficile à identifier, attendu qu'il est écrit différemment chaque fois qu'on le rencontre[4].

Tel est, pour le XVII[e] siècle, le bilan des décorateurs.

Il faut pourtant citer encore Daniel Marot, l'auteur si connu des mobiliers d'intérieur et de divers motifs d'architecture. Au service du stathouder de Hollande, il a fait des maquettes de décoration qu'il a signées et qui sont conservées au cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale.

Toutefois, c'est à Servandoni qu'il était réservé, au commencement du règne de Louis XV, de changer cette fastidieuse disposition symétrique de la scène, en créant la décoration théâtrale telle qu'elle subsiste encore aujourd'hui.

1. Archives nationales, O[1] 2827-2829.

2. *Ibidem*, O[1] 2834, f° 117. Rauly était aussi décorateur de la foire Saint-Laurent (voir Arthur Heulhard, *la Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles*. Paris, 1878, p. 126).

3. Archives nationales, O[1] 2847, f° 52.

4. *Ibidem*, O[1] 2821-2823.

CHAPITRE VI

LE COSTUME

Sous Louis XIV, les femmes, au moins en France, arrivent à jouer presque tous les rôles qui leur sont attribués. Aussi le costume, étant donnée la coquetterie naturelle de celles qui le portent, prend-il à cette époque une grande importance dans la mise en scène. Du temps de Molière, quelques acteurs — les plus jeunes — tiennent encore des rôles de femmes. Béjart crée le rôle de Mme Pernelle, Hubert ceux de Mme Jourdain, de Mme de Sottenville et de Philaminte, Baron joue l'Amour dans *Psyché*.



Mlle Journet dans le rôle de Mélisse d'*Amadis de Gaule*, opéra de Lulli et Quinault.

Mais c'est la dernière trace de cette habitude d'un autre âge.

A l'Opéra, la danse est l'apanage exclusif des hommes jusqu'en 1681. Cette année, dans *le Triomphe de l'Amour*, représenté d'abord à la cour et ensuite à l'Opéra, le corps de ballet est pour la première fois composé de femmes : c'est un gros événement pour le public, qui en demeure étonné quelque temps.

Les princesses ont préparé cette révolution en se montrant dans les ballets de cour bien avant qu'aucune danseuse de profession ait paru sur un théâtre public.

En général, aussi, aucune actrice ne figurait dans les ballets royaux, dont les rôles de femmes étaient joués par des grandes dames et de jeunes seigneurs habillés en femmes[1]. Au *Mariage forcé*, représenté au Louvre, il y eut exception : la du Parc y dansa avec le roi[2]. Ce fut d'autant plus remarqué qu'elle n'était pas danseuse, mais comédienne. Seulement, elle avait en plus de sa beauté certaines grâces particulières[3] : « Elle faisoit des cabrioles admirables, qui laissoient voir ses jambes et partie de ses cuisses par le moyen de sa jupe fendue des deux côtés avec des bas de soye attachés au haut d'une petite culotte. » C'est le maillot du temps du grand roi, vêtement aujourd'hui d'une si grande importance. On le revoyait pour la première fois au théâtre, depuis que Brantôme, en 1548, en avait parlé en décrivant l'enthousiasme qu'excita chez les courtisans de Henri II la vue des charmes des dames de Lyon.

Comme dans tous les temps, la seule préoccupation des femmes de théâtre était leur parure. Peu leur importaient les nécessités du jeu de la pièce ou la couleur locale. Il leur fallait briller et faire crever de jalousie les camarades. Un jour Molière, entrant dans la loge de sa femme qui se préparait à jouer le rôle d'Elmire, la trouva toute couverte de bijoux et parée comme une grande dame pour un bal. Au grand désespoir d'Armande Béjart, il lui fit retirer ses atours et revêtir un costume plus simple[4].

Mlle Molière apporta toujours, à la ville comme à la cour, un soin excessif à sa toilette. Dans *Circé*, elle parut « belle à ravir avec un magnifique costume comme elle savait en inventer, et une superbe abondance de cheveux épars qui captiva bien des cœurs[5] ». Son vêtement, qui faisait tant valoir sa taille, s'appelait, au dire des contemporains, « manteau à la Sylvie ». Elle-même en avait fait la coupe; dès qu'elle l'eut porté, il devint à la mode, et les femmes élégantes vou-

1. Loiseleur, *les Points obscurs de la vie de Molière*. Paris, 1876, *passim*.

2. Fournel, *les Contemporains de Molière*, Paris, 1863, t. II, p. 200-201, 215 et 625. Molière, édit. Mesnard, Collection des Grands Écrivains, Paris, t. IV, p. 78.

3. Voici ce que dit Loret en parlant de cette actrice :

De la du Parc rien je ne dis,
Qui rendait les gens esbaudis,
Par ses appas, par sa prestance
Et par ses beaux pas et sa danse.

(*Muse historique*. Lettre du 2 février 1664.)

4. Loiseleur, *les Points obscurs de la vie de Molière*. Paris, 1876, p. 289.

5. *Registre de la Grange*, publié par Ed. Thierry, préface, p. XXII.

lurent toutes en avoir un pareil[1]. Ce n'est donc pas de nos jours seulement que les actrices donnent le ton aux toilettes des femmes du monde.

Les comédies de Molière se jouent dans les costumes à la mode du jour; on y ajoutait, quand les rôles le comportaient, quelques-uns des vêtements de la comédie italienne, tels que ceux de Sganarelle, de Mascarille, de Scapin, ou plus tard de Crispin. Les acteurs revêtaient alors les habits introduits en France par les Italiens et qui chez eux étaient traditionnels depuis un demi-siècle.

L'inventaire après décès de Molière donne le détail précis de ses habits, qui sont ceux de ses contemporains, variant suivant la mode de l'époque où il les a composés et suivant le personnage qu'il joue. Celui d'Amphitryon est des plus curieux. Il se compose d'un « tonnelet (petit jupon) de taffetas vert avec une dentelle d'argent fin, une chemisette de même taffetas, deux cuissards de satin rouge, une paire de souliers lacés d'un galon d'argent, avec un bas de soie céladon, les festons, la ceinture, un jupon et un bonnet brodé or et argent fin[2] ». Celui de Don Juan donne une idée de la façon dont s'habillaient les élégants de l'époque : « un jupon de satin aurore, une camisole de toile à parements d'or, un pourpoint de satin à fleurs[3] ».

Le costume de sa femme pour la pièce de *Psyché* montre qu'avec deux ou trois rangs de dentelle d'argent formant baldaquin sur la robe on obtenait la réalisation de costumes mythologiques à la façon de la cour de Versailles, que nous voyons si souvent reproduits par la gravure. Cet habit consistait en « une jupe de toile d'or, garnie de trois dentelles d'argent, avec un corps en broderie garni d'un tonnelet et manches d'or et d'argent fin; une autre jupe de toile d'argent, dont le devant était orné de plusieurs dentelles d'argent fin, avec une mante de crêpe garnie de pareille dentelle et une autre jupe de moire vert et argent, garnie de dentelle fausse, avec le corps en broderie, le tonnelet et les manches garnis d'or et d'argent fin; une troisième jupe de taffetas d'Angleterre bleu, garnie de quatre dentelles d'argent fin[4] ».

Comme la comédie, la tragédie se jouait avec les costumes de

1. *Mercure*, année 1673, t. VI, p. 270-271.
2. Eud. Soulié. *Recherches sur Molière et sa famille.* Paris, 1863, p. 275.
3. *Ibidem*, p. 277.
4. *Ibidem*, p. 378.

l'époque. Polyeucte, d'après la gravure d'en-tête de la première édition, était vêtu, du temps même de Corneille, d'un pourpoint espagnol, d'un haut-de-chausses; sa tête était coiffée d'une toque à plumes; il avait des gants blancs, qu'il ôtait d'ailleurs ainsi que son chapeau pour faire sa prière. « Une autre fois, ajoute encore Voltaire, les acteurs qui représentaient des Romains avaient un chapeau et une cravate![1] »

Joas, dans *Athalie*, au commencement du XVIIIe siècle, avait, ainsi que les enfants de Médée, des gants à huit sous la paire[2].

Les personnages de l'antiquité ou les Romains ont la grande perruque ou le casque couvert de plumes et le costume héroïque que les sculpteurs ont particulièrement donné à Louis XIV : une cuirasse ajustée en étoffe descendant jusqu'aux hanches, avec des tonnelets tombants, c'est-à-dire des flots de lanières formant tunique à la façon des fustanelles albanaises, des brodequins, les jambes soi-disant nues, des manches jusqu'aux coudes et souvent des manchettes fort larges et flottantes.

Les casques tout empanachés, comme ceux dont Lebrun a coiffé Alexandre le Grand, étaient en carton, et les cuirasses en toile d'argent ou d'or. Ce n'est qu'à partir de ce siècle qu'on fit en métal les armes de théâtre.

Les Pauline, les Andromaque, les Phèdre, les Iphigénie, ne portaient pas les longues tuniques grecques que les figures de Tanagra ou de Myrina retrouvées par milliers à notre époque ont popularisées chez nous. La Champmeslé jouait le rôle d'Iphigénie, de Phèdre et de Monime dans le costume de Mme de Montespan ou de Mlle de Fontanges. Pour toutes modifications aux habits de ville, les actrices se contentaient de charger de broderies le manteau à taille et l'habit de cérémonie, et surtout de se mettre sur la tête d'immenses panaches formant une couronne haute de plus d'un pied. Longtemps encore après, Mlle Duclos et Mlle Lecouvreur jouaient Ariane ou la veuve de Pompée en costume de velours, poudrées et couvertes de diamants.

La Mort d'Ulysse, de l'abbé Pellegrin, nous fait voir la Grèce antique telle qu'on la mettait sur la scène[3] : Ulysse meurt dans un fauteuil Louis XIV, soutenu par deux gardes en grande perruque. Il est vêtu de l'habit à la romaine, qui servait indistinctement dans toutes les tragédies,

1. Voltaire, *Commentaires sur Corneille*. Paris, 1886, t. XXXI, p. 416.
2. Monval, Préface des *Costumes de la Comédie-Française*, par Guillaumot.
3. Voir la gravure en tête de l'édition originale.

aussi bien dans *Œdipe* et dans *Médée* que dans *Britannicus*[1] : justaucorps à larges manches ouvertes et pendantes, jupe ou tonnelet à fortes hanches tombant au-dessous du genou; il a des gants crispins à franges d'or, une espèce de rabat, des brodequins brodés montant jusqu'au mollet; sur la tête, un chapeau garni de six plumes énormes. Télémaque est à peu près vêtu de même; il n'a pas de chapeau, mais porte la grande perruque carrée à trois marteaux tombant presque jusqu'à la ceinture. Les femmes sont en robes longues à ramages; elles ont la tête couverte de plumes et d'aigrettes, et la figure cachée par leur mouchoir. Le mouchoir jouait alors dans la tragédie le rôle de l'éventail dans la comédie.



Costume d'opéra dessiné par Bérain pour Louis XIV.

Tomyris, reine des Massagètes (1706), se présente à la scène en jupe brodée avec une robe de dessus formant longue traîne. L'avant-bras est nu. La tête est surchargée de plumes.

Pour la représentation d'*Athalie* à Saint-Cyr, Mme de Maintenon n'avait pas hésité à prendre, pour en habiller ses pensionnaires, des costumes des Menus Plaisirs du roi, tout couverts de perles et de diamants. La coiffure d'Athalie était à la mode de 1699; les rôles d'hommes, on le sait, étaient joués par les jeunes filles habillées en hommes[2].

1. Dans la *Cléopâtre* de la Chapelle (1681), Mlle Champmeslé jouait une reine d'Égypte en habit d'Espagnole.

2. Théophile Lavallée, *Histoire de la maison royale de Saint-Cyr*. Paris, 1856, p. 76.

En 1716, on joue *Athalie* au théâtre; les lévites y sont poudrés, chaussés de babouches, habillés de satin cramoisi, moire d'or et gaze blanche, ceints d'écharpes à glands[1].

Si nous passons en province chez les troupes nomades, le costume devient tout à fait misérable. Scarron, dans le *Roman comique*, raconte avoir vu Apollon et Hercule paraître au théâtre en chausses et en pourpoint! « Hercule avoit les bras retroussés comme un cuisinier qui est en faction; il tenoit une petite bûche sur son épaule en guise de massue, de telle sorte qu'en cet équipage on l'eût pris pour un gagne-denier qui demande à fendre du bois. Apollon avoit derrière la tête une grande plaque jaune prise de quelque armoirie pour contrefaire le soleil. » Il parle aussi de « comédiens avec des chausses trouées à bas d'attaches » qui représentaient des héros de l'antiquité.

Au commencement du XVII[e] siècle, les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne n'avaient qu'une seule pièce pour s'habiller et conserver leurs hardes. Les anecdotes du temps sur le théâtre sont remplies de facéties et de curieux détails sur le mauvais état, la pauvreté et la malpropreté des costumes des troupes de comédie. Il en était autrement sous Louis XIV : Molière, sa femme et les principaux acteurs de sa troupe avaient chacun une loge où ils s'habillaient; tous avaient alors une garde-robe, bien que très modeste parfois.

Les dons d'habits ne manquèrent pas, du reste, aux comédiens célèbres. Le cardinal de Richelieu, au moment où il s'occupe de théâtre, fait quelquefois des largesses aux acteurs qu'il applaudit. A Bellerose il offre un somptueux habit de cour, et à Mlle Petit de Beauchamps un riche costume à la romaine. En 1643, le duc de Guise gratifie les principaux acteurs de Paris de ses plus riches habits. En 1664, à l'occasion de *la Bradamante ridicule*, le duc de Saint-Aignan donne aux comédiens du Palais-Royal 100 louis d'or pour la dépense de leur costume. A l'occasion du *Sicilien*, le roi envoie à Mlles Molière et de Brie deux costumes de jeune Grecque pour les rôles de Zaïde et d'Isidore. Baron reçoit du duc d'Aumont un habit de cour à paillettes d'une valeur de 8000 livres[2].

L'habit était, on le voit par le luxe de ces différents cadeaux, la partie la plus importante du vestiaire des comédiens. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir Floridor acheter la garde-robe de Bellerose 200000 livres.

1. Monval, Préface des *Costumes de la Comédie-Française*, par Guillaumot.

2. Voir Chappuzeau, *Le Théâtre français*, Paris, 1674, p. 28, et Monval : Préface des *Costumes de la Comédie-Française*, par Guillaumot.

Quand le roi fait représenter une pièce, il remet 400 livres à chacun des acteurs qui jouent pour la première fois un rôle devant lui. Si un même acteur joue plusieurs personnages, il touche autant de fois l'allo-



Costume d'actrice tragique dessiné par Bérain.

cation de 400 livres. Mais les dons royaux sont relativement peu de chose à côté de la masse de costumes qu'il faut aux acteurs, et ceux-ci ne sont pas assez riches pour se procurer les costumes, qui souvent, comme dans *l'École des maris*, doivent avoir certaines particularités indiquées tout au long dans le dialogue même. Alors on a recours au fripier. De même que le tailleur ordinaire des comédiens est vers 1664

un nommé Baraillon, de même longtemps le fripier attitré a été le sieur Lempereur, tenant une boutique à l'enseigne des *Trois Étoiles*. Plus tard, en 1666, il y en a un autre, du nom de Bourgeois, qui s'intitule loueur d'habits pour les tragédies. A l'entrée du Pilier des Halles, il y a une friperie qui s'étend jusqu'au Pont-Neuf. On y loue des habits vieux ou neufs, des habits de deuil ou de théâtre, à tant par jour, et ce ne sont pas les habits les moins somptueux qu'on prend en location. Celui de la Renommée, pour le *Timon* de Brécourt, se loue 9 livres par soirée en 1684. Celui du Jupiter de l'*Amphitryon* se loue 6 livres en 1677, un peu plus que le justaucorps et le buffle qu'endosse Champmeslé en 1700 dans *les Fourberies de Scapin*, et qui se loue 2 livres par soirée.

Du temps même de Molière, la casaque de M[e] Jacques dans *l'Avare* coûtait 2 livres de location chaque fois. Un même habit sert à plusieurs acteurs dans des pièces différentes. Dans *l'Homme à bonnes fortunes*, Quinault et Beaubour mettent alternativement la même robe de chambre dont Argan se pare dans *le Malade imaginaire*.

Le masque est en usage dans la comédie au commencement du siècle. Mais peu à peu son emploi cesse. Un certain nombre de rôles le conservent encore longtemps : les Crispins le portent durant tout le siècle; dans *les Fourberies de Scapin*, Géronte et Argant le mettent jusqu'en 1736. Molière lui-même joue sous le masque dans certaines pièces, comme dans *la Critique de l'École des femmes*, où il tient le rôle du marquis. Mais à la fin de sa carrière il rompt complètement avec cette habitude : il se farde, exagère au moyen du rouge ses lèvres déjà assez fortes et se badigeonne de longues moustaches avec du noir. C'est ainsi qu'il est dans le portrait authentique de lui conservé à la Bibliothèque nationale en habit de Sganarelle, avec le costume du Mezzetin italien. Car le costume rouge rayé de blanc dont on se sert aujourd'hui semble ne dater que de l'époque de Gillot ou de Watteau.

Les costumes de l'opéra et ceux des ballets de la cour sont plus luxueux que ceux de la comédie et de la tragédie. Henri de Gissey[1], l'auteur des vêtements empanachés des Persans, des Américains et des autres peuples exotiques des carrousels des premières années du règne de Louis XIV, s'installe à poste fixe à la salle des Machines des Tuileries et y dessine à l'année tantôt des habillements de théâtre pour

1. Voir *Henri de Gissey, dessinateur ordinaire des Plaisirs et Ballets du roi*, 1608-1673, par A. de Montaiglon. Paris, 1854, in-8.



Portrait de Molière en Sganarelle.

les fêtes royales, tantôt — et c'est la destinée de tous les décorateurs sous l'ancienne monarchie — des catafalques ou des ornements funéraires pour les obsèques des souverains et des princesses. Bérain lui succède dans sa charge et suit ses mêmes errements. Cependant, il s'occupe plus de costumes que de décorations, et sous l'inspiration de Lebrun exécute les dessins qui, dans l'art du vêtement et du mobilier, sont restés la caractéristique du style Louis XIV. Sous son pinceau, bergers et bergères, dieux de la fable ou de l'histoire, tous les personnages qui chantent ou qui dansent à l'Opéra, sont allégoriques; ils portent sur la tête une touffe énorme de plumes. Les hommes ont des vêtements appropriés aux rôles qu'ils jouent : les tritons sont couverts de coquillages, Neptune tient un trident et a un vêtement fait de plantes marines. Les femmes sont vêtues de la robe longue, car la jupe courte est d'invention moderne et italienne : au commencement de ce siècle, la Taglioni dansait encore à l'Opéra avec une jupe qui lui descendait jusqu'à la cheville.

La grande règle en matière de costumes à l'Opéra, sous Louis XIV, est de ramener indifféremment à une même formule de fantaisie féerique toutes les époques et tous les pays. C'est du reste un principe qu'on retrouve encore de nos jours dans l'habillement des actrices : toutes veulent se conformer à la mode du moment, et il est bien difficile d'empêcher une femme jeune et jolie de se montrer en scène avec tous les avantages qu'elle peut tirer de sa toilette, même quand son rôle ne le comporte pas[1].

Les femmes portaient les habits de cour avec plus ou moins de volants et n'avaient jamais de masques, tandis que les danseurs en eurent jusque vers 1770. L'effet de ces masques devait être d'autant plus étrange, que dans un ballet les personnages de chaque caractère avaient le même visage et les mêmes habits : les têtes des tritons étaient vert et argent; celles des démons, argent et couleur feu; celles des faunes, brunes.

On voit que sous Louis XIV il était facile de faire illusion au public, puisque durant presque tout son règne des hommes masqués et encotillonnés figurèrent des femmes. Du reste, quand on voulait représenter des négresses, on leur faisait seulement mettre des gants et des bas

1. Voir pour tout ce qui concerne le costume à l'Opéra la notice si spirituelle et si pleine de documents qu'a publiée M. Nuitter en tête des *Costumes d'Opéra* par M. Guillaumot et à laquelle nous empruntons la plus grande partie des détails que nous donnons.

noirs, sans que leur cou et leur visage fussent teints en brun chocolat ou en noir d'ébène. Que dirait-on aujourd'hui si l'on voyait des habits de femme sur des formes masculines dans un exercice où la grâce et l'élégance sont l'attrait principal? On serait encore moins choqué que de voir des négresses moitié blanches et moitié noires, ressemblant en quelque sorte à celles qu'exhibent les réclames pour la teinture des cheveux et de la barbe.

Dans les mascarades, on met aussi des masques : les matassins, dans le ballet de *M. de Pourceaugnac*, en avaient de grotesques, faits de cuir et munis d'une longue barbe.

Dès le commencement du XVII[e] siècle, Daniel Rabel paraît être le successeur de Jacques Patin comme dessinateur de costumes; il fait entre autres les dessins de *la Douairière de Bilbao*, sous Louis XIII.

Après lui vient Henri de Gissey, qui fut, sans doute, d'abord garde du corps et ensuite dessinateur du cabinet du roi. Il fait les costumes pour les carrousels et pour les ballets. On sait que pour *le Bourgeois gentilhomme* M. d'Harvieu travailla avec le tailleur Baraillon à la confection des costumes des dervis[1]. A l'Opéra, Bérain est le dessinateur des costumes depuis sa création, et en 1673, à la mort de Gissey, il lui succède aussi dans ses fonctions à la cour.

Si l'on cherche dans l'œuvre gravé de Bérain des renseignements sur les dessins qu'il composa pour des costumes, on constate que les premiers dans l'ordre chronologique sont assez singuliers. Ils appartiennent au genre que nous avons appelé allégorique, c'est-à-dire que chaque personnage qui représente un métier en revêt tous les attributs. Dès 1680, au contraire, à partir du *Triomphe de l'Amour*, les dessins de costumes correspondent bien au style Louis XIV. Les accessoires et les détails alourdissent la ligne générale, mais l'ensemble est pompeux et décoratif, comme tout ce qui émane de la cour de Versailles. Pour toutes les pièces de Lulli qui se succèdent ensuite, il exécute les costumes et même les décors. Par suite du mariage de sa fille avec le musicien Pascal Colasse, il resserre ses liens avec l'Académie de musique. Mais à cette date il a déjà pris dans les arts une situation

1. Baraillon était un personnage fort important : employé par Molière depuis 1664, il fit successivement les costumes de *Tite et Bérénice*, de *Psyché*, de *la Pastorale sans titre*, du *Mariage forcé* et du *Malade imaginaire*, et il contribua pour sa part à l'éclat des représentations du Palais-Royal et de la cour. A ce titre, il touchait une part d'auteur, et *le Mercure* ainsi que *la Gazette* lui faisaient, comme à une célébrité, les honneurs de leur publicité.

considérable; il dessine à la fois les costumes des ballets de la cour et ceux de l'Opéra; il est en outre dessinateur du cabinet et des jardins



Costume d'actrice lyrique dessiné par Bérain.

du roi et chargé des décors de l'Opéra comme de ceux de Versailles. Il succède à Lenôtre et parfois à Lebrun dans les grandes décorations funèbres de Notre-Dame[1], comme celle du grand Condé, qu'il dirige et dont il lègue à la postérité un souvenir ineffaçable dans ses

1. Antony Valabrègue, *les Peintres décorateurs* (*Revue des arts décoratifs*, 6e année, p. 79).

gravures du *Camp de la douleur*, qui sont comme l'illustration de l'admirable oraison funèbre de Bossuet.

Sous Louis XIV, les genres s'étaient très nettement définis : l'opéra s'était crée, la comédie se distinguait de la tragédie, le drame était né avec *la Devineresse*, et la féerie avec *Psyché* et *Andromède* avait de suite pris un grand développement : l'opéra-comique seul manquait encore.

L'architecture théâtrale s'était aussi constituée, et nous ne saurions dire si, à part quelques améliorations mobilières, ses dispositions générales en forme de demi-ellipse n'étaient pas préférables, au moins pour les spectateurs, à celle en fer à cheval ou en trois quarts de cercle que nous avons copiée de l'Italie sous Louis XV.

La décoration et le costume, dirigés d'abord par des Italiens, ont pris sous l'impulsion de Louis XIV et de Lebrun le caractère pompeux que le monde entier lui a emprunté depuis. C'est à partir de cette époque que l'art, le style, le goût français, s'imposent partout.

LIVRE DEUXIÈME

LE THÉATRE AU XVIIIe SIECLE

CHAPITRE PREMIER

L'ESPRIT DU THÉATRE AU XVIIIe SIÈCLE

Au XVIIIe siècle, l'influence de la France en Europe est encore plus considérable qu'au siècle précédent. Les idées nouvelles partent de notre pays pour se répandre dans le monde, et nos produits artistiques et industriels demeurent sans rivaux.

Tous les peuples les recherchent, à l'exclusion des autres.

Voltaire et Rousseau règnent sur l'opinion en véritables souverains; Watteau, Boucher et Fragonard sont les peintres favoris de toutes les cours européennes; Sèvres et les Gobelins deviennent des manufactures universelles, et nos ébénistes comme nos orfèvres, Riesener et Germain, fournissent les souverains, les princes et les financiers des deux mondes. Il en est de même pour le théâtre : partout on copie la scène française, surtout dans ses décorations et ses costumes; notre goût et notre style s'imposent : désormais c'est de Paris seul que viendra la mode pour les habits et pour la mise en scène.

Durant le XVIIIe siècle, il s'opère au théâtre comme dans les idées une grande révolution philosophique et littéraire. Les sujets de pièces se modifient : l'aristocratie a peu à peu perdu de son prestige, elle est surtout ruinée, et la bourgeoisie gagne le terrain que lui cède son aînée. Aussi le bourgeois parvenu et enrichi paraît-il sur le théâtre et se substitue-t-il peu à peu au type idéal de la comédie du XVIIe siècle, ou aux empereurs, aux rois et aux grands seigneurs qui jusque-là avaient

seuls l'honneur de figurer dans la tragédie[1]. La comédie entre dans les détails circonstanciés de la vie et particulièrement de la vie bourgeoise : on n'y parle plus de l'humanité en général et de ses vices ou de ses qualités, mais on y présente les défauts personnels d'un individu ou d'une classe d'individus déterminée[2].

En même temps la tragédie sort de l'antiquité et s'inspire des grands faits de l'histoire de France avec *Zaïre*, *Adélaïde Du Guesclin* et *le Siège de Calais* : elle cherche ce qu'on appelle la couleur locale, c'est-à-dire à représenter des milieux correspondants au sujet de l'action qui se déroule sur le théâtre.

A la fin du siècle, Beaumarchais accentue encore ce mouvement. Contrairement aux habitudes reçues jusque-là, il se met lui-même sur la scène : sa vie, ses passions, ses sentiments sont ceux de ses personnages, dont le dialogue le fait connaître aussi intimement que les *Confessions* font connaître J.-J. Rousseau.

Pour des actions si spéciales, il faut un décor et des accessoires tout particuliers, appropriés au jeu des acteurs et aidant les spectateurs à comprendre.

De là l'importance qu'acquiert au XVIII[e] siècle la mise en scène, qui sous Louis XIV n'existait pas avec les pièces psychologiques, puisque le milieu où on les jouait ne s'y rapportait en rien.

Au contraire, à l'époque où nous sommes, l'action, de particulière qu'elle était, est devenue personnelle, et il faut, pour l'encadrer et la rendre vivante, disposer le théâtre suivant les circonstances précises que l'auteur indique au peintre décorateur. Ce dernier peint alors son décor de telle façon qu'il devient partie intégrante et nécessaire de la pièce.

Il existe aussi au même moment un mouvement de curiosité, un besoin de savoir qui fait que l'on cherche les origines des choses et qui commande la précision en tout. On représente à la scène un Chinois tel qu'il est, ou tel que les livres le décrivent; à la fin du siècle on se préoccupera de figurer de vrais Romains ou de vrais Grecs et l'on demandera aux bas-reliefs, aux médailles et aux monuments subsistants les renseignements pour arriver à ce but. C'est le commencement de l'archéologie, science toute moderne, qui règne partout aujourd'hui, à tel point qu'il est impossible de représenter au théâtre ou en peinture Auguste

1. F. Brunetière, conférence faite à l'Odéon et publiée dans la *Revue politique et littéraire* (*Revue bleue*) du 13 février 1892.

2. *Ibidem* du 12 janvier 1892.

autrement qu'en toge et Louis XIV sans perruque ni talons rouges.

Quant aux genres déjà existants, ils demeurent les mêmes : lyrique avec l'Opéra; comique et tragique avec le Théâtre-Français. Pourtant un genre nouveau apparaît : la vieille farce mélangée à la Comédie-Italienne devient l'opéra-comique, production essentiellement particulière au XVIIIe siècle, pour laquelle Lesage et Marivaux ont prodigué leurs œuvres, dont la mise en scène s'inspire de Watteau et de Boucher et que la spirituelle et charmante Mme Favart a tant contribué à populariser par son jeu délicat.

CHAPITRE II

L'OPÉRA-COMIQUE

Les foires Saint-Germain et Saint-Laurent apportaient tous les ans, durant l'été, aux Parisiens, des divertissements variés. Ceux des théâtres forains étaient les plus recherchés. La bonne compagnie et le demi-monde s'y rendaient en société, comme de nos jours on va visiter les baraques des fêtes de Saint-Cloud et de Neuilly.

On y avait, à cette époque, inauguré une nouvelle sorte de pièces répondant au goût et à l'esprit du jour. Au moyen d'un dialogue à reparties enjouées, on parodiait les événements politiques et surtout les pièces de théâtre des grandes scènes parisiennes. Le public s'amusait follement aux bons mots et aux satires : aussi le théâtre de la foire voyait-il chaque année sa vogue et sa popularité augmenter dans toutes les classes de la société.

Jusqu'en 1714, il ne se distinguait pas extérieurement beaucoup des autres établissements forains qui l'entouraient. Mais, sous la direction du sieur Saint-Elme et de la veuve Baron, qui formèrent ensemble une association, approuvée des directeurs de l'Opéra, le théâtre de la foire, portant le nom encore nouveau d'Opéra-Comique, fut monté sur un pied plus considérable. De cette époque date ce théâtre essentiellement français et parisien. Lesage, l'immortel auteur de *Gil Blas*, y donne déjà des pièces, et, durant quatre ans, jusqu'en 1718, ce spectacle attire dans la belle saison de nombreux chalands. La Comédie-Française s'émeut de ses succès et saisit l'autorité judiciaire d'une réclamation afin de faire supprimer cette concurrence qui lui paraît dangereuse. Sa requête est favorablement accueillie, et le nouveau théâtre est supprimé; on n'autorise plus à la foire d'autres représentations que celles des marionnettes ou des danseurs de corde[1].

1. Archives nationales, O[1] 844.

Pendant deux ans, l'Opéra-Comique n'existe plus; en 1720, il reparaît; on ne l'inquiète pas, mais il n'est plus seul de son genre. A son exemple, les Italiens, revenus en France sous le Régent et qui ne jouissent plus à l'Hôtel de Bourgogne de leur vogue d'antan, veulent eux aussi essayer leur chance à la foire en y donnant des pièces à récitatifs et à dialogues chantés en français. Ils s'y installent luxueusement et font de grosses dépenses pour les habits et les décorations : les affiches placées à la porte de leur salle en avertissent le public avec l'exagération habituelle à leur pays.

Le succès ne les favorise pas : en 1723, ils disparaissent, laissant le champ libre à leur voisin l'Opéra-Comique. Alors la Comédie-Française s'inquiète de nouveau et renouvelle ses requêtes. Elles sont encore accueillies, et, de par l'autorité, nouvelle défense est faite de jouer la comédie aux acteurs de la foire : ils doivent se restreindre au rôle de marionnettes et de faiseurs de tours. Dans ces circonstances difficiles, le Français, créateur du vaudeville, prouva une fois de plus qu'il était né malin et trouva un moyen assez drôle de continuer à jouer l'opéra-comique sans violer les règlements de police. Puisqu'on lui permettait d'être pantin, il le devint. Les acteurs, sans ouvrir la bouche, faisaient des gestes que le public interprétait et accompagnait de paroles chantées sur des airs connus. Les figurants paraissaient alors en scène munis d'un énorme écriteau enroulé autour d'un bâton et sur lequel était écrite en gros caractères la chanson qu'ils auraient dû interpréter ou le dialogue qu'ils auraient dû réciter. Les assistants lisaient et, lorsqu'ils arrivaient aux couplets, ils chantaient ensemble à la place de l'acteur en suivant l'accompagnement de l'orchestre. L'épigramme ou la satire n'en portait pas moins, mais la Comédie-Française n'avait plus lieu de se plaindre puisqu'on n'ouvrait plus la bouche sur le théâtre. Ce procédé prit le nom de *Jeu à la muette* ou *à l'écriteau*. Les pièces étaient généralement de trois actes, et il fallait une certaine agilité aux acteurs dans le déploiement des écriteaux, puisqu'on en déroulait quelquefois jusqu'à cinquante par acte.

La police comprit l'inutilité de ses règlements et surtout le ridicule des réclamations des comédiens royaux, et elle ferma bientôt les yeux sur les essais lyriques du théâtre de la foire. Aussi, en 1728, l'Opéra-Comique avait-t-il repris ses pièces dialoguées, et à partir de cette année il vécut tant bien que mal sans être inquiété.

Cette manière de jouer à la muette fut d'ailleurs renouvelée sous le

second Empire, en 1857, lors de la représentation de l'opéra-bouffe *Croquefer*, d'Offenbach. Par suite des règlements de théâtre, Offenbach n'avait le droit de faire paraître sur la scène que quatre acteurs chantants, et cependant il en fallait cinq. Malgré les instances de l'auteur, le ministre compétent resta inflexible et refusa la parole au cinquième acteur de *Croquefer*. Offenbach eut alors recours aux pancartes roulées de la vieille foire Saint-Germain et fit jouer le cinquième rôle à la muette, au moyen d'imprimés gigantesques qu'il montrait au public. On se divertit fort de cette invention, dont on attribua le mérite au grand maëstro de l'opérette.

En 1743, l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent est cédé aux directeurs de l'Opéra. Ceux-ci suspendent les représentations et cèdent leur baraque à des danseurs de corde, qui s'intitulent jusqu'en 1752 « Théâtre d'Opéra-Comique Pantomime ». Alors Monet en reprend la direction et le fonde définitivement[1].

L'Opéra-Comique, outre les pièces à la muette et à l'écriteau, n'avait joué encore que des vaudevilles chantés par les acteurs sur des airs populaires, et dans lesquels on faisait la critique des événements du jour, comme dans nos revues modernes, ou bien des vaudevilles avec musique nouvelle, ou encore des dialogues de prose mélangés de vaudevilles en musique. Monet donne à l'opéra-comique la forme qu'il a encore en mélangeant les dialogues avec des parties musicales d'ensemble, telles que des chœurs, des duos, des trios ou des quators.

En 1752, il construisit un théâtre qui fut installé dans l'espace de trente-sept jours. Arnoux, ingénieur machiniste du roi, en conduisit les travaux. Boucher composa les dessins du plafond, fit le modèle des décorations et dirigea lui-même les ouvrages de peinture de toute la salle, qu'exécuta Deleuze, décorateur de l'Opéra. Elle était d'ailleurs du goût le plus exquis, très supérieur à celui des autres salles de spectacle de Paris[2]. Quant aux auteurs, outre Lesage, Monet s'attacha le sieur Vadé, qui ne tarda pas à conquérir un succès incontesté.

L'Opéra-Comique jouissait d'une vogue considérable, quand, en 1762, il dut fusionner avec la Comédie-Italienne.

Cet événement nous amène à raconter ce qu'étaient devenus les Italiens que nous avons vus supprimés par ordre royal à la fin du siècle

1. *Le Papillon ou Lettres parisiennes*, 1746, 4 vol. in-12, et Arthur Heulhard, *la Foire Saint-Laurent, son histoire et ses spectacles*. Paris, 1878, p. 244.

2. Son installation avait coûté 22600 livres. Archives nationales, O[1] 3276.



Aspect général de la foire Saint-Laurent.

de Louis XIV, à la suite de la représentation de *la Fausse Prude*, considérée par Mme de Maintenon comme outrageante pour elle.

A peine le duc d'Orléans eut-il pris en main le gouvernement, qu'une bande d'acteurs italiens dirigée par Riccoboni vint s'installer à Paris et



Scène d'*Annette et Lubin*, opéra-comique de Mme Favart et Blaise (1762).

lui demander protection. De suite, permission leur fut accordée de jouer sur le théâtre du Palais-Royal les jours où il n'était pas occupé par les représentations de l'Opéra. Les Italiens recommencèrent ces pièces à improvisation qui avaient toujours été bien accueillies en France. Mais, si considérable que fût ce premier succès, il ne dura pas longtemps,

et il diminua surtout à dater du jour où les Italiens s'installèrent à l'Hôtel de Bourgogne, dont on leur avait rendu la propriété[1]. Ils demandèrent alors une pièce en langue française à Jacques Autreau, qui fit pour eux *le Port à l'Anglais*. Le public revint en foule. L'expérience ayant été favorable, les Italiens s'adressèrent désormais à des auteurs français et ne jouèrent plus que rarement dans leur langue nationale. En 1721, tout en conservant l'Hôtel de Bourgogne pour leurs représentations d'hiver, ils s'installèrent pendant l'été à la foire Saint-Laurent. A la mort du Régent, sans rien abandonner du genre satirique, des farces et des parades qu'ils donnaient, ils augmentent leur répertoire en obtenant de Marivaux, de Boissy et de Saint-Foix des comédies ingénieuses et aimables qui correspondent à l'esprit du XVIII[e] siècle. C'est pour eux que Marivaux écrit *les Surprises de l'amour*, *l'Épreuve*, *les Fausses Confidences*, *le Jeu de l'amour et du hasard*. Ce contingent de pièces nouvelles constitue dans le répertoire de la Comédie-Italienne une variante considérable; la dénomination de Comédie-Italienne n'a elle-même plus de raison d'être puisqu'on y joue en français, et qu'un grand nombre d'acteurs français y ont peu à peu remplacé les Italiens au fur et à mesure que ceux-ci disparaissaient.

En 1755, Rochard et Caillot parmi les hommes, Mme Favart parmi les femmes, donnent à cette scène un incomparable éclat. Forte des privilèges qu'elle a toujours conservés, la Comédie-Italienne veut à tout prix absorber l'Opéra-Comique pour s'accroître des succès qu'il remporte et surtout des recettes qu'il fait. A force de démarches elle finit par obtenir la fermeture de sa nouvelle rivale, à condition de recueillir chez elle ses artistes[2]. Ainsi s'opère la fusion d'où sort un nouveau théâtre, qui désormais, malgré le titre officiel de Théâtre-Italien, demeure pour les Parisiens l'Opéra-Comique (1762). Les acteurs de cette scène, au nombre desquels se trouvent Clerval et Laruette, prennent bientôt le pas sur leurs confrères de l'ancien Théâtre-Italien, et implantent d'une façon définitive et même exclusive à la Comédie-Italienne les pièces à ariettes qui avaient fait le succès de l'Opéra-Comique et qui ont pris dans l'histoire le nom du théâtre d'où elles étaient originaires.

1. Voir *Histoire journalière de Paris*, par Dubois de Saint-Gelais, édit. de la Société des Bibliophiles, Paris, 1885, p. 29 : « Les Italiens, voulant être regardés moins comme des nouveaux venus que comme les successeurs de ceux qu'on avait vus autrefois à l'Hôtel de Bourgogne, ont fait peindre sur la toile un phénix qui renait de ses cendres et, afin qu'on ne s'y méprenne point, on lit au-dessus : « *Je renais* ».

2. Archives nationales, O^{1} 846.

En 1783, les troupes réunies de l'Opéra-Comique et des Italiens s'établissent sur le boulevard de la Chaussée-d'Antin, qui de ce fait devient le boulevard des Italiens, dans le local récemment incendié en de si tristes circonstances[1].

La construction de ce théâtre n'avait pas été décidée sans donner



Types et personnages de la Comédie Italienne.

naissance à un grand nombre de projets tous différents les uns des autres. L'un d'eux, de l'architecte Bonnet de Bois-Guillaume, imprimé lors de son apparition, a été conservé et contient certains détails qu'il est intéressant de citer. La grande préoccupation de l'architecte portait sur les moyens d'éviter les sinistres produits par l'incendie. La multi-

1. Il avait été construit par l'architecte Camus : la salle était peinte en marbre vert campan sur lequel se détachaient des ornements dorés. Le plafond, œuvre de Renou, représentait Apollon au milieu des Muses, recevant sa lyre des mains de l'Amour. Le foyer était peint en marbre blanc veiné et la cheminée en brèche violette. Voir Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*. Paris, 1786, t. II, p. 590.

plication des escaliers et leur division répétée permettaient, dit l'auteur, de vider la salle en moins de dix minutes. Un poste de pompiers était établi dans les combles. Deux foyers, un pour le public et un pour les acteurs, un café et une salle où les domestiques pourraient attendre leurs maîtres durant le spectacle, complétaient l'aménagement extérieur. Des fauteuils de parquet placés devant le parterre inauguraient pour les hommes le principe de places assises commodes, celles d'où l'on voit le mieux. L'avant-scène était disposée de telle façon que le chanteur devait toujours s'y trouver; aussi sa voix, maintenue par le cintre qui la recouvrait, parvenait-elle facilement dans la salle sans se perdre dans les combles, où sa force aurait diminué si l'acteur avait chanté au centre de la scène. L'auteur du projet comptait éclairer la salle sans que les luminaires fussent visibles et lui donner le degré de fraîcheur ou de chaleur désirable; mais il n'indique pas les moyens par lesquels il espère obtenir ce résultat. Enfin, reprenant l'idée du théâtre espagnol construit au palais du Buen Retiro au XVIIe siècle, il voulait que la scène pût s'ouvrir sur la rue « afin de procurer aux spectateurs différents points de vue, comme des ruines ou des embrasements, qui augmenteraient singulièrement l'illusion théâtrale[1] ».

En janvier 1789, le répertoire de l'Opéra-Comique, de plus en plus à la mode, provoqua une scission : quelques-uns des artistes dissidents transportèrent, sous le titre de théâtre de Monsieur, leur nouvelle entreprise dans un local situé rue Feydeau, qui pendant la Révolution fut dénommé théâtre Feydeau[2].

La concurrence des deux théâtres de Monsieur et de l'Opéra-Comique fit éclore une quantité d'œuvres lyriques considérable, dont les auteurs, Dalayrac, Boïeldieu, Méhul, Cherubini, ont laissé leur nom à la postérité[3].

La Révolution n'avait pas développé la prospérité des théâtres, et les anciens Italiens réunis à l'Opéra-Comique comme leur concurrence de Feydeau n'avaient pas fait de brillantes affaires depuis 1789. La faillite arriva impitoyable, et les deux sociétés furent dissoutes. Mais, alors, les principaux personnages des deux troupes furent de nouveau

1. *Projet d'une nouvelle salle de spectacle pour les comédiens italiens, d'après les plans de M. Bonnet de Boisguillaume, architecte.* Paris, 1778, p. 5.

2. Archives nationales, O¹ 846.

3. *Mémoire de M. de la Ferté au Roi sur les origines de l'Opéra-Comique.* Archives nationales, O¹ 846.

groupés et engagés dans une entreprise que protégeait le gouvernement tant au point de vue administratif qu'au point de vue pécuniaire. C'est à cette date, 1801, que remonte la fondation définitive de l'Opéra-Comique, théâtre lyrique subventionné, tel qu'il existe encore aujourd'hui. Les pièces qui avaient fait le succès des Italiens, principalement celles de Marivaux, tombèrent dans le domaine public; elles furent pour la plupart reprises par le Théâtre-Français, qui les compte encore dans son répertoire[1].

1. Pour l'histoire du Théâtre-Italien, voir Archives nationales, O[1], 846-854.

CHAPITRE III

LE THÉATRE DE SOCIÉTÉ

Au XVII[e] siècle, Molière et les comédiens italiens se transportaient dans les résidences royales ou chez les particuliers pour y jouer; un peu plus tard, Mme de Maintenon organisait à Saint-Cyr des représentations sur une véritable scène rappelant les agencements dramatiques des collèges des jésuites; mais jusqu'alors on n'avait pas vu de particuliers établir des théâtres stables, avec scène, loges, parterre, amphithéâtre, ou autres appropriations du même genre.

M. le chancelier de Pontchartrain fait, en 1700, une première tentative; il reçoit chez lui le duc et la duchesse de Bourgogne, les ducs d'Anjou et de Berry et la duchesse d'Orléans. La fête se passe d'abord dans un grand salon où a lieu la réception; puis le chancelier et Mme de Pontchartrain conduisent les princes et les princesses dans une salle splendidement illuminée par des bougies qui se reflètent à l'infini dans les glaces qui recouvrent les murs[1].

A peine entrés, assistants et assistantes sont surpris de se trouver en présence d'une scène avec un rideau orné des armes et du chiffre de la duchesse de Bourgogne. Le théâtre représente le laboratoire d'un chimiste. On y voit des vases, des cornues, des squelettes, des bocaux, des animaux et des poissons empaillés attachés au plafond. Des demi-girandoles à cinq branches d'argent, invention nouvelle de Bérain, éclairent les décors qu'il a exécutés. La représentation se compose d'une comédie de Dancourt intitulée : *l'Opérateur Barry*.

Le théâtre construit chez Mme de Pontchartrain fut démoli le lendemain de la fête; mais, malgré son peu de durée, il est le premier

1. Les frères Parfait, *Histoire du Théâtre français*. Paris, 1745-1749, t. XIV, p. 280, et *Mercure de France*, février 1700.



Mme de Pompadour en costume de bergère (d'après le portrait de Carl Van Loo).

exemple, en France, d'une scène établie d'une façon complète dans une maison particulière.

Au contraire, avec le XVIII[e] siècle, on voit les représentations privées se multiplier, et bientôt de petits théâtres, aussi bien agencés que les premières salles publiques de Paris, se construire dans les habitations les plus différentes de la ville et de la campagne. A Sceaux, la duchesse du Maine donne des séries de représentations dans une galerie du premier étage de son château, qu'elle a transformée en salle de spectacle[1]. Malézieux est l'auteur, le régisseur et l'acteur principal de ce nouveau théâtre. Voltaire lui-même y fait jouer ses pièces et y tient des rôles. Malheureusement, nous ne savons pas comment était disposé le théâtre de Sceaux[2].

L'exemple de la petite-fille du grand Condé fut suivi de toutes parts. « Il n'étoit pas, dit Bachaumont, à la fin du siècle, de procureur qui dans sa bastide n'eût un tréteau et une troupe de comédiens. » Même en exil, les membres du Parlement se livraient encore à leur distraction favorite. Quand, en 1753, à la suite des remontrances du Parlement à propos de la publication de la bulle *Unigenitus*, les diverses chambres de ce corps furent reléguées à Bourges, ces messieurs organisèrent, sous la direction de M. de Chavannes, de véritables troupes, nommées, l'une *la Royale*, l'autre *la Ragotine*, qui jouèrent pendant quinze mois la plupart des pièces du répertoire comique et tragique[3].

A Paris, des sociétés bourgeoises, devançant les cercles mondains de notre siècle, établissent des théâtres privés. On en cite un, dès le commencement du règne de Louis XV, rue Saint-Honoré, à l'hôtel Soyécourt. Presque en même temps, on en établit un autre à l'hôtel Clermont-Tonnerre, au Marais. Déjà dans la petite bourgeoisie on s'amusait en société à la représentation de pièces classiques. C'est à une répétition de *Polyeucte* en 1705, chez un nommé Fauron, épicier au faubourg Saint-Germain, que l'on vit pour la première fois la jeune Adrienne Lecouvreur, âgée d'environ quinze ans, dans le rôle de Pauline. Elle y parut si belle, qu'un des assistants, qui connaissait la présidente Dugué, vint lui demander de prêter la cour de son hôtel,

1. Adolphe Jullien, *la Comédie à la Cour*. Paris, 1881. *Mémoires de Mme de Staal*. Londres, 1775, t. I, p. 264.

2. Nous aurions aussi voulu donner quelques détails sur le théâtre de la cour en Allemagne au XVIII[e] siècle d'après Forster : *Friedrich Wilhelm I*, 1734, 3 vol., mais il a été impossible de nous procurer cet ouvrage, que ne possède pas la Bibliothèque nationale.

3. Voir *le Compte rendu des travaux de la société du Berry*, années 1863-1864, p. 280. Article de M. Ubicini.

rue Garancière, pour un autre spectacle que devait donner la même troupe. La demande fut bien accueillie, et aussitôt on se disputa avec acharnement les invitations de la présidente. Les acteurs d'occasion jouèrent dans leurs vêtements ordinaires, supprimant du coup les habits à la romaine. Adrienne Lecouvreur avait même à cette occasion emprunté à la femme de chambre de la présidente un vêtement qui, paraît-il, ne lui seyait pas; mais sa récitation enleva tout l'auditoire[1]. Sa façon de dire paraissait toute nouvelle, si naturelle et si vraie que, d'une voix unanime, on déclara qu'elle était supérieure aux étoiles du Théâtre-Français. Toutes les représentations privées ne devaient pas mettre en lumière des talents aussi remarquables que celui d'Adrienne Lecouvreur; et d'ailleurs, quoique les théâtres se fussent multipliés dans toutes les classes de la société, nous ne pouvons guère connaître aujourd'hui que ceux qui existèrent dans des milieux riches.

Voltaire, tout le premier, eut un théâtre partout où il séjourna. Dans son habitation de Paris, située rue Traversière, la salle, dont nous ne connaissons pas la disposition, était au deuxième étage[2]. A Ferney, malgré la défense du consistoire protestant de Genève, il ne put se passer de jouer la comédie, et sa nièce, Mme Denis, organisa une petite salle de spectacle dans une des galeries de sa maison de Saint Jean. Un peu plus tard, à Montriant, sur le lac de Genève, un de ses voisins, le marquis de Gentil, installa un véritable théâtre dans son château de Maurepas. La scène était dans les combles mêmes d'une grange attenant au château. Une communication avait été ouverte à travers les murailles, et les auteurs jouaient sur le fenil sans que les spectateurs eussent à quitter le grand salon. A la première représentation de *Zaïre*, quand Lusignan dit à Chatillon :

En quel lieu sommes-nous? Aidez mes faibles yeux....

un spectateur facétieux répondit :

Seigneur, c'est le grenier du maître de ces lieux[3].

Une autre fois, aux Délices, Voltaire faisait jouer *l'Orphelin de la Chine*. Parmi ses invités se trouvait Montesquieu, qui s'endormit

1. Corneille, édit. Marty-Lavaux, Collection des Grands Écrivains. Paris, t. III, Notice sur *Polyeucte*. Voir aussi les *lettres inédites d'Adrienne Lecouvreur* publiées par G. Monval. Paris, 1892.

2. Desnoireterres, *Voltaire et la société française au* XVIII[e] *siècle*. In-8, t. III, p. 337.

3. Lucien Percy et G. Maugras, *la Vie intime de Voltaire aux Délices et à Ferney*. Paris, 1885, in-8.

profondément pendant la représentation. Voltaire s'en aperçut et, fort piqué, il lui jeta son bonnet à la tête en criant : « Vous vous croyez donc à l'audience![1] »

Tous les princes du sang, le comte de Clermont[2], les Condé à



Ballet dansé sur le théâtre de Mlle Guimard (Mlle Guimard est une des danseuses.)

Chantilly, le prince de Conti[3], le duc d'Orléans à Villers-Cotterets et à Bagnolet, ont chacun leur théâtre. Les grands seigneurs les imitent, et surtout les courtisanes et les actrices en vogue, qui ont aussi une salle de

1. *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, rédigé par une société de gens de lettres. N° 3, 3 fructidor an II.

2. Jules Cousin, *le Comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses*. In-12.

3. Favart, *Mémoires et Correspondance littéraire*, 1808, t. II, p. 103, et t. III, p. 185. Le 17 avril 1763, on joua sur le théâtre du prince de Conti une pièce de Favart intitulée *les Comédiens du Mans*. « Tous les accessoires répondaient au sujet. Le théâtre représentait à s'y tromper ceux que les bateleurs élèvent à la hâte dans des hôtelleries. Quatre paravents d'inégale hauteur formaient les coulisses, et le fond était fermé par un rideau que les acteurs levaient par un coin pour entrer en scène. » On voit que chez le prince de Conti, à l'Isle-Adam, la scène n'avait point de décors proprement dits, tandis qu'à coup sûr, chez la Guimard, chez les demoiselles de Verrières et chez le duc d'Orléans, la scène possédait de réels décors, bien

spectacle dans leur hôtel. Les demoiselles de Verrières en possèdent deux : une dans leur maison de campagne à Auteuil, l'autre dans leur hôtel de la Chaussée-d'Antin. C'est le plus célèbre des théâtres privés du temps de Louis XV.

Mme Sand, petite-fille de l'aînée des demoiselles de Verrières, nous a conservé en quelques mots la description de cette salle privée. Elle était très richement décorée, et contenait sept loges en baldaquin dont quelques-unes étaient grillées et tendues de riches étoffes, ce qui permettait aux femmes d'un autre monde que celui des demoiselles de Verrières de venir chez elles et d'assister sans être vues au spectacle qu'elles donnaient. Ces loges étaient aussi destinées aux gens d'Église[1].

La Guimard a aussi deux théâtres : l'un à Pantin, l'autre également rue de la Chaussée-d'Antin. Cette dernière salle reproduit en petit la salle des Petits-Cabinets de Versailles et peut contenir cinq cents personnes[2].

Les acteurs de la Comédie-Française y viennent jouer. Tout Paris se dispute les places, et bientôt les gentilshommes de la Chambre sont obligés de défendre aux sociétaires du Théâtre-Français de paraître ailleurs que dans la maison de Molière : car ils consacrent tout leur talent aux fêtes de Mlle Guimard, et le théâtre subventionné par le roi ne vient plus qu'en second[3].

Fragonard a délicieusement décoré la salle de Mlle Guimard, que l'on peut considérer comme un des plus jolis coins de l'art français du XVIIIe siècle, et comme le dernier mot du confortable féminin le plus élégant. Pourquoi faut-il donc que nous n'ayons aucune reproduction de cette bonbonnière, citée partout comme le chef-d'œuvre du genre!

L'attrait des théâtres de société consiste principalement dans la grivoiserie des pièces qu'on y joue[4]. Ce motif fut cause que l'archevêque

agencés, comme ceux des grands théâtres, et tels que la salle de Trianon en possède encore aujourd'hui. — Le théâtre du prince de Conti, construit par l'architecte Damin, inaugurait, par la disposition de ses loges, le principe des balcons en retraite.

1. George Sand, *Histoire de ma vie*. Paris, 1854. Gaston Maugras, *les Demoiselles de Verrières*. Paris, 1890, in-8. Adolphe Jullien, *l'Opéra secret au* XVIIIe *siècle*. Paris, 1880, in-8.

2. *Mémoires secrets* de Bachaumont, Londres, 1777, 9 décembre 1772.

3. *Ibidem*, 29 décembre 1768.

4. *Ibidem*, 23 juillet 1768. « Les spectacles de Mlle Guimard continuent à la maison de Pantin. Elle y a fait jouer hier une parade toute nouvelle qui a paru délicieuse à la société, c'est-à-dire extrêmement grivoise, polissonne, ordurière. On sait que les spectateurs de cette assemblée ne sont pas fort délicats : ce sont les filles de Paris et les hommes attachés à cette espèce de compagnie qui la forment. »

de Paris s'opposa longtemps à l'ouverture du théâtre des demoiselles de Verrières : on passa outre et l'on se contenta de ne pas jouer, à sa demande, *la Vérité dans le vin*, pièce des plus licencieuses, ce qui fit dire que « le prélat ne voulait pas plus que la Vérité sortît d'un tonneau que d'un puits ».

C'est de haut d'ailleurs que vient l'exemple de jouer des pièces dans l'intimité. Le plus célèbre et le premier des théâtres de société est celui des Petits-Cabinets, à Versailles.

Mme de Pompadour, voyant que ses charmes amoindris ne suffisaient plus à maintenir Louis XV sous son influence, essaya de conserver l'empire qu'elle avait sur lui en l'amusant par tous les moyens possibles. Pour combattre l'ennui et le désœuvrement du monarque blasé, elle eut surtout recours au théâtre. Elle fit transformer une antichambre du palais de Versailles en salle de spectacle, où quelques privilégiés seuls furent admis. Bientôt après l'antichambre est remplacée par une véritable salle, avec loges, balcons, scène, avant-scènes, et la favorite y joue en personne avec des courtisans issus des plus hautes familles de France et quelques acteurs, en présence de Louis XV.

En septembre 1748, on détruisit le premier théâtre des Petits-Cabinets et l'on en éleva un nouveau dans la cage du grand escalier de marbre des ambassadeurs. Tel qu'on le construisit, il n'abîmait en rien ni le marbre ni la peinture. On pouvait l'enlever et le reconstruire à volonté; les entrepreneurs prétendaient qu'en quatorze heures ils le démoliraient et qu'ils le rétabliraient en vingt-quatre. En effet, le 30 décembre de la même année, on le fit disparaître complètement pour les réceptions des jours suivants, et il suffit de dix-sept heures pour enlever tous les matériaux qui le composaient[1].

Sur ces théâtres privés on joua tous les genres : la comédie et la tragédie classique, ainsi que l'opéra. Un de ces opéras, *l'Opérateur chinois*, paraît avoir eu un succès particulier. Les acteurs étaient toujours Mme de Pompadour, les dames et les grands seigneurs de la cour, le duc de Duras, le duc d'Ayen, le duc de Nivernais, la duchesse de Brancas, etc.

Le moindre rôle était recherché par les plus hautes personnalités, tandis que certaines places de danseurs étaient tenues par des profes-

1. *Mémoires du duc de Luynes*, édition Soulié, t. VIII, p. 165.

sionnels[1]. La mise en scène était assez perfectionnée pour qu'on y organisât des voleries de figurants qui descendaient des combles sur la scène et y exécutaient des danses[2].

Ce premier théâtre, construit dans la petite galerie décorée de peintures de Mignard, contre l'appartement du roi, était fort restreint, et l'orchestre occupait une partie de l'espace destiné au roi et aux spectateurs. En décembre 1747, on sépare les musiciens des spectateurs en les mettant dans un endroit à part, près de la scène.

Puis on fit derrière le théâtre une loge pour l'habillement des dames, et plus loin, sur le palier de l'escalier de marbre, une autre loge pour les hommes. Enfin le cabinet des médailles, où sont conservées aujourd'hui les admirables gouaches de Blarenberghe, servait de foyer et de salle d'habillement aux autres acteurs[3].

Les représentations du théâtre des Petits-Cabinets étaient d'un vif attrait pour les courtisans; car, une fois le rideau tombé, le roi rentrait dans ses appartements, où il recevait à souper quelques privilégiés, hommes ou femmes, au nombre de trente au plus. Les dames étaient averties le matin. Elles arrivaient au spectacle dans un costume spécial, qui eût paru suranné en toute autre circonstance. Elles portaient des robes à plis et à barbes tombantes. Durant la représentation, le roi, seul dans sa loge, dirigeait nonchalamment sa grosse lorgnette d'opéra sur l'auditoire, et on le voyait, après cet examen, écrire un certain nombre de noms au crayon. Quand il se retirait, les courtisans qui étaient dans la salle se réunissaient dans une pièce adjacente, et bientôt après un huissier tenant à la main le papier écrit par le roi entr'ouvrait la porte et proclamait les noms

1. *Théâtre des petits appartements*. Paris, 1748, in-8. *Mémoires de d'Argenson*, publiés par Rathery, t. V, p. 206.

2. *Mémoires du duc de Luynes*, édition Soulié, t. IX, p. 356.

3. *Ibidem* t. VIII, p. 256. A l'une de ces représentations, Mme de Pompadour, comme l'avait fait Mme Favart à la veille de la bataille de Fontenoy, au camp du maréchal de Saxe, s'avança sur la scène et récita elle-même ces vers qui consacraient la victoire de Raucoux :

Sanglants théâtres des batailles,
Fontenoy, Laufeldt et Raucoux,
Fières tours, superbes murailles,
Monuments d'un juste courroux,
Voyez la discorde insensée,
Sous nos coups cent fois terrassée,
A de nouveaux périls voler.
O monstre que la haine inspire,
De Paris respecte l'empire,
Ou son glaive va t'immoler.



Scène de ballet jouée sur le théâtre des Petits-Cabinets (d'après un dessin de Bocquet provenant des Menus Plaisirs).

inscrits sur la liste : les heureux élus pénétraient immédiatement dans les petits appartements, et les autres se retiraient la tête basse[1].

Lorsque Mme de Pompadour fait construire le château de Bellevue, elle y établit encore un théâtre, dont la décoration, de style chinois[2], est due à Boucher, Nelson, Gavau, Jenson, Oudry, Brunetti, Dubois et Martin le vernisseur, pour la peinture; à Coustou, Verbrecht et Rousseau pour la sculpture. Caffieri en fait les dorures, et La Martinière les parties émaillées. Cette petite bonbonnière coûte à Louis XV la bagatelle de deux cent vingt-six mille francs![3]

Mme de Pompadour, durant les séjours qu'elle fait à Bellevue, y donne des représentations auxquelles assiste Louis XV.

Lorsqu'elle est dégoûtée de Bellevue, elle revend ce château, d'une valeur de plusieurs millions, pour deux cent mille francs, à son roya amant[4]. Par l'ordre de ce dernier, on enlève la salle de spectacle, on en transporte les pièces à Paris, et on la remonte dans l'hôtel des Menus, situé rue Bergère, là où est actuellement le Conservatoire de Musique, et, quand elle est réinstallée, le maréchal de Richelieu, premier gentilhomme de la Chambre, y fait donner des spectacles à sa guise : Dieu sait ce que, sous la direction de l'homme le plus galant du siècle, pouvaient être ces spectacles!

A la fin du règne de Louis XV, Marie-Antoinette et ses deux belles-sœurs, les comtesses de Provence et d'Artois, presque enfants encore, cherchent à s'amuser dans le gigantesque château que Louis XV, comme son bisaïeul[5], remplit de son ennui. Elles imaginent d'organiser, dans un petit cabinet ignoré de tous, un théâtre dont les représentations ne sortent pas de leur cercle. Mais, de crainte d'indiscrétions, ces exercices cessent bientôt. Lorsqu'elle est reine, Marie-Antoinette, qui toute jeune a joué la comédie ou des ballets en Autriche, profite de sa situation de souveraine pour s'adonner de nouveau aux planches. Elle fait construire dans une galerie du Grand Trianon un

1. *Mémoires inédits de Mme de X...*, reproduits par Gaston Maugras : *le Duc de Lauzun et la cour intime de Louis XV*. Paris, 1893, p. 103.

2. *Mémoires de d'Argenson*, publiés par Rathery, t. VII, p. 85.

3. *État des dépenses de Mme de Pompadour*, publié par M. Le Roy, bibliothécaire à Versailles.

4. Archives nationales, O[1] 3048.

5. Le goût de la reine pour le théâtre est tel, qu'en 1777, malgré les spectacles perpétuels qui se donnent dans les châteaux royaux, malgré ceux auxquels la souveraine assiste dans les grands théâtres de Paris, une note du directeur des bâtiments nous apprend que Marie-Antoinette se rendit en cette année quatorze fois à la Comédie publique de Versailles, dirigée par Mlle Montansier. (Archives nationales, O[1] 3054.)

théâtre, qui n'eut pas une longue existence[1]. La scène n'est pas seulement tendue de toiles peintes sur châssis formant décor : le tapissier ordinaire de Marie-Antoinette, Dècle, en fait un boudoir avec tentures de velours d'Utrecht, soies brochées, et un véritable mobilier; seules les murailles sont de toiles peintes[2]. Bientôt les Menus Plaisirs, qui disposent d'un matériel leur permettant d'établir sur un point quelconque du château une salle de spectacle avec scène, parterre, loges de balcon, etc., en construisent à Versailles autant que la reine en veut et où il lui plaît.

Dans la suite, la reine se confine à Trianon. On y agence l'orangerie pour y donner devant un cercle intime des représentations où, à côté de Marie-Antoinette, brillent la comtesse de Polignac et le comte d'Artois.

Dans son parc du Petit Trianon, la reine fait organiser à certains jours des fêtes où elle reçoit elle-même le roi, les princes et toute la cour; le 7 septembre 1777, entre autres, elle donne un divertissement des plus délicats, mais fort dispendieux. Le parc est transformé en une foire, dont les marchandes sont les dames de la cour. La reine, en limonadière, tient un café. Çà et là il y a des théâtres et des parades; ailleurs se trouve une guinguette entourée de berceaux et de treillages; à côté est une scène en plein vent, à façade ornée de motifs d'architecture. Chaque établissement est relié au voisin par des guirlandes de fleurs. Le soir, le jardin est éclairé par deux mille six cents lumières de couleur, et parmi les boutiques il en est une de marchand d'oiseaux dans laquelle Carlin, l'un des plus célèbres acteurs de la Comédie-Italienne, et Dugazon, sociétaire de la Comédie-Française, cachés dans des carcasses d'osier en forme de pie et de dindon, font la parade au milieu de cages d'oiseaux vivants. Sur le théâtre on joue l'opéra-comique des *Sabots*.

Joseph II, empereur d'Allemagne, était alors l'hôte de la reine. Il fut quelque peu surpris de voir Marie-Antoinette faire elle-même les honneurs, tandis que le roi restait au second plan. Il en fit l'observation. Mais la reine garda néanmoins le sceptre des plaisirs de Trianon, et bientôt elle commanda à son architecte favori, Mique, une salle de spectacle dans son parc[3].

1. Archives nationales, O[1] 3048.
2. *Ibidem*, O[1] 3044.
3. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 98 et suiv. Nous sommes

Ce théâtre subsiste encore à peu près tel qu'il était lorsque Marie-Antoinette y jouait.

L'extérieur, sans aucune décoration, est rechampi en plâtre grossier et ressemble à une grange ou à quelque bâtiment des communs.



Menuet dansé à la cour de Louis XV.

L'intérieur, des plus richement décorés, au contraire, passe pour être le type par excellence des salles de spectacle de société au XVIIIe siècle[1].

heureux de constater que, dans le livre consacré à l'histoire du château et du parc de Trianon, M. Desjardins a eu connaissance de tous les documents concernant son sujet, et, quelque soin que nous ayons mis à rechercher aux Archives nationales ou dans les autres dépôts privés ou publics des renseignements sur la partie de l'histoire de Marie-Antoinette qui se rapporte au théâtre, nous n'avons rien trouvé à ajouter aux détails fournis par lui.

1. Cependant, cette décoration nous paraît trop lourde pour la petitesse même des proportions architecturales.

M. Edmond de Goncourt a fait d'elle une description qui est en quelque sorte devenue classique : « La salle est blanc et or; le velours bleu recouvre les sièges de l'orchestre et les appuis des loges; des pilastres portent la première galerie; des mufles de lion qui se terminent en dépouilles et en manteau d'Hercule branchagés de chêne soutiennent la seconde galerie. Au-dessus, sur le front des loges en œil-de-bœuf, des Amours laissent pendre la guirlande qu'ils promènent. Lagrenée a fait danser les nuages et l'Olympe au plafond. De chaque côté de la scène, deux nymphes dorées s'enroulent en torchères; deux autres nymphes au-dessus du rideau portent l'écusson de Marie-Antoinette. »

Là, le comte d'Artois, le futur roi de France Charles X, se livre sur la corde à des exercices qu'il a étudiés depuis trois mois avec les deux premiers équilibristes de l'époque[1]. Là, aussi, Marie-Antoinette paraît dans le rôle de Colette, du *Devin de village*, et joue les paysannes des opéras-comiques de Favart. Le goût de la reine pour les spectacles est tellement développé, que, partout où elle se trouve et quelles que soient les difficultés, il faut installer des théâtres pour l'amuser. Ainsi, en 1778, à Marly, on aménage à la hâte la salle de comédie dans une grange. On y est fort mal à l'aise et surtout peu commodément assis, mais qu'importent les sièges, pourvu qu'on puisse jouer sur la scène! C'est la troupe de Versailles, ayant à sa tête la demoiselle de Montansier, qui fait les frais de la représentation[2].

Si le théâtre de Trianon, à cause de la reine, qui y joue, est considéré comme le plus célèbre de l'histoire, le meilleur, à cette époque, est celui de Mme de Montesson. La salle de spectacle était, dit un témoin, fort simple, fort agréable, et de forme ovale. « L'amphithéâtre venait par gradins jusqu'à un rang de loges circulaires occupées par les femmes de la cour du duc d'Orléans, qui se rendaient au théâtre extrêmement parées et paraissaient toutes jolies sous l'éclat de la lumière[3]. »

Mme de Montesson composait elle-même ses pièces, dont Collé et Bachaumont ont fait l'éloge, mais que Mme de Genlis a depuis

1. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 132. Le plafond de Lagrenée a coûté 9 600 livres. Archives nationales, O[1]1884.

2. *Mémoires secrets* de Bachaumont, 5 juin 1778. Rien n'était négligé dans l'installation de ce théâtre. Même le service des pompes y était très développé. Les pompiers étaient sous le commandement du brigadier Chrevolat. (Archives nationales, O[1] 1884.)

3. *Mémoires de Stanislas Girardin*. Paris, 1834, p. 65.

qualifiées de médiocres; elle était la principale interprète de ses œuvres et tenait ses rôles avec grâce et désinvolture. Les plus grands personnages venaient à son théâtre, où siégeait le maître de céans, le duc d'Orléans. Les prélats s'y rendaient aussi en grand nombre et, la lorgnette à la main, ils semblaient prendre, autant qu'on peut en juger par leur physionomie, un plaisir tout particulier aux mouvements lascifs et aux attitudes lubriques des danseuses![1]

Voltaire lui-même est un hôte assidu du théâtre de Mme de Montesson; il n'y est pas moins bien accueilli qu'à la Comédie-Française : Mme de Montesson le reçoit dans sa loge; l'illustre vieillard se met à genoux, elle le relève en l'embrassant, le comble de caresses et lui dit avec attendrissement : « Voilà le plus beau jour de mon heureuse vie[2]. »

L'usage du théâtre de société était même tellement répandu qu'il fut employé comme un moyen d'éducation par Mme de Genlis. Elle raconte elle-même que, chargée d'élever les fils du duc d'Orléans (celui qui devait plus tard prendre le nom de Philippe-Égalité), elle chercha plutôt à les instruire en les divertissant qu'en les accablant de leçons et de devoirs. Dans ce but, elle leur faisait mettre en action et jouer dans le château et dans le jardin les scènes des voyages le plus célèbres, racontés par l'abbé Prévôt. Elle donnait un rôle à toutes les personnes de la maison et elle en gardait un pour elle-même. La rivière du parc figurait la mer, et de petits bateaux représentaient la flotte. Mme de Genlis avait organisé avec le plus grand soin un magasin de costumes. Un peu plus tard, quand les princes eurent grandi, leur éducatrice fit faire un petit théâtre portatif que l'on montait dans la salle à manger; on y exécutait en tableaux vivants les grands événements de l'histoire. Lorsque Mme de Genlis avait choisi les sujets, elle les expliquait aux jeunes princes, qui s'en rapportaient ensuite pour les détails de la mise en scène aux indications de M. Merys. Un peu plus tard encore, Mme de Genlis fit bâtir une véritable salle de comédie, assez grande, et dont le fond, à l'instar de celle construite par Philippe IV dans son château du Buen Retiro, pouvait s'enlever et laisser voir à l'auditoire une longue allée décorée de fleurs et illuminée de lanternes vénitiennes. Sur cette scène enfantine, on joua

1. *Mémoires secrets* de Bachaumont, 9 avril 1778.

2. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot..., publiée par Maurice Tourneux. Paris, 1879, t. XII, p. 91.

toutes les pièces de Mme de Genlis : Dieu sait si elles sont nombreuses et si quelqu'un les connaît encore aujourd'hui![1]

A Chantilly, chez les princes de Condé, le théâtre est aussi un des passe-temps favoris : le prince de Condé, Louis-Joseph, le futur généralissime de l'émigration, s'adonne entièrement à cette distraction. Mais, n'osant avouer tout haut sa passion, il prétend, pour expliquer les représentations continuelles qui ont lieu à Chantilly, qu'il ne les donne que pour amuser sa fille : celle-ci, dont la vocation était bien différente, puisqu'elle ne devait pas tarder à se faire religieuse, jouait tous les rôles qu'on voulait par pure bonté, et elle avait fini par persuader à tout le monde dans la maison que c'était le meilleur de ses amusements[2].

Au début, les spectacles s'étaient donnés à Chantilly dans l'une des salles du château, comme au temps où Molière venait y jouer *le Tartuffe*. Louis-Joseph de Bourbon, entraîné par son penchant pour le théâtre, fit élever vers 1775 dans l'admirable parterre français du parc, au milieu des allées, des pavillons, des statues, des bassins et des jets d'eau sans cesse jaillissants, un ravissant petit théâtre dont Leroi fut l'architecte et Sauvage, le fameux miniaturiste en camaïeu, le décorateur.

On y pénétrait d'abord par un pavillon carré dit d'Apollon, à la porte duquel étaient les statues de Cérès et de Bacchus, et dont les murs étaient ornés de huit portraits d'auteurs dramatiques dus au pinceau de Sauvage et sous chacun desquels était un médaillon représentant une scène de leurs œuvres. A droite on voyait Molière avec *le Misanthrope*, Racine avec *Athalie*, Regnard avec *le Joueur*, Crébillon avec *Atrée et Thyeste*; à gauche Corneille avec *Cinna*, Piron avec *la Métromanie*, Voltaire avec *Mérope*, et Destouches avec *le Glorieux*, le tout s'enlevant en camaïeu sur un fond d'arabesques parsemé d'amours, de sirènes et de cascades[3].

Derrière ce pavillon s'étendait une longue allée au fond de laquelle se voyait une porte qui était l'entrée du théâtre. On pénétrait dans le vestibule par un escalier à double rampe en acajou. Le plafond du vestibule représentait *le Triomphe d'Amphion*, peint par Sauvage.

1. *Mémoires de Mme de Genlis*, collection Barrière, t. XII, p. 194.

2. *Lettres intimes de Mlle de Condé à M. de la Gervaisais*, publiées par Paul Viollet. Paris, 1878, introduction, p. XXIII, et p. 156, 210, 216.

3. *Voyage en France du colonel Thornton*, chap. XXVIII.

L'escalier conduisait à la salle de spectacle, construite d'après les dessins de Belissard et remarquable surtout par la régularité de sa coupe, la beauté de ses décorations, la richesse de ses ornements, la variété et le grand nombre de ses machines. La salle avait une rangée de loges soutenues par des palmiers formant arcades et garnies de draperies, le tout doré sur fond blanc. Le plafond représentait des amours jouant autour d'une guirlande de fleurs qu'ils maintenaient dans les airs. L'ensemble du théâtre était « d'une beauté d'un genre nouveau qui lui était toute particulière et qu'on n'avait jamais vue sur aucun théâtre ». Renchérissant encore sur les effets de perspective que Mme de Genlis avait su réaliser, l'architecte de Chantilly avait imaginé d'ouvrir à volonté le fond de la scène : on apercevait alors dans l'éloignement « une cascade de huit étages d'eau », au milieu de laquelle s'élevait une statue de Diane. La perspective était si habilement disposée que toute cette chute d'eau semblait occuper la scène. A en croire un visiteur qui nous transmet tous ces détails[1], les jets d'eau « venaient tout contre la scène et mariaient de la façon la plus pittoresque leurs effets à ceux des décors spécialement préparés dans ce but ». Quinze cents bougies produisaient au milieu de ces cascades des jeux de lumière intenses qu'on peut comparer à ceux des fontaines lumineuses ou des Loïe Fuller de notre époque.

Après avoir eu toute sa vogue au XVIIIe siècle, le théâtre de société déclina durant la Révolution. Prospérant de plus belle sous le Consulat et le Directoire, son développement ne fut arrêté que par les guerres de l'Empire et ne reprit son essor que sous la Restauration et le gouvernement de Juillet. L'hôtel Castellane eut alors le magnifique théâtre que décora Ciceri et qu'illustrèrent Sophie Gay et la duchesse d'Abrantès.

Depuis, le théâtre de société, en tant que construction, semble avoir disparu, tandis que les représentations mondaines se multiplient à l'infini. Pour terminer ce rapide aperçu sur ce genre de théâtre, nous rappellerons l'une des représentations qui eurent lieu au palais de l'Institut, il y a quelque cinquante ans, dans la famille de M. Sylvestre de Sacy, de l'Académie française. On sait que cet éminent écrivain était rédacteur en chef du *Journal des Débats* et qu'il avait conservé des mœurs jansénistes, d'une simplicité peu commune à notre époque.

1. *Voyage en France du colonel Thornton*, déjà cité. Laborde, *Voyage pittoresque de la France*. 1788.

Chaque année, ses petits-enfants donnaient devant lui, le jour de sa fête, une représentation intime à laquelle étaient seuls conviés quelques amis. A l'une de ces fêtes, en dehors des proches parents de M. de Sacy, se trouvaient Jules Janin et M. Bertin, directeur des *Débats*. Jules Janin, en sortant de la représentation, pensa à jouer une farce innocente à M. de Sacy. Il fit part de son projet à M. Bertin, qui, trouvant l'idée amusante, lui prêta son concours. Janin faisait alors le feuilleton littéraire de la semaine aux *Débats*. Ce jour-là, il rédigea un second feuilleton dramatique uniquement consacré à la soirée donnée chez M. de Sacy. M. Bertin fit tirer six numéros spéciaux du journal avec ce feuilleton de fantaisie, dont l'un fut envoyé sous bande à M. de Sacy. Celui-ci parcourut le numéro pour voir s'il était conforme aux épreuves de la veille. Mais quelle ne fut pas sa stupéfaction en voyant exposées publiquement, par la plume du plus joyeux des critiques, les fêtes si modestes et si intimes qu'il donnait dans son intérieur! Tout ahuri, il se précipite chez M. Bertin, qui, après avoir joui quelque temps de sa confusion, lui révèle la supercherie dont Janin était l'auteur et dont lui, Bertin, s'était fait le complice.

CHAPITRE IV

LES SALLES DE SPECTACLE

Lorsque le XVII[e] siècle finit, il n'y a plus que deux théâtres à Paris : la Comédie-Française et l'Opéra. Mais le goût dramatique s'est développé, et aussitôt que commence la Régence les théâtres se multiplient. D'abord les Italiens, chassés depuis vingt ans, reviennent amuser les Parisiens; ensuite les foires voient surgir chaque année de nouvelles baraques, dont quelques-unes deviennent de véritables scènes. En 1754, outre les baraques foraines, il y a cinq théâtres à Paris; en 1774, il y en a dix; en 1791, la liberté des théâtres étant proclamée, il y en a cinquante et un[1].

Durant toute la première moitié du siècle, l'Opéra et la Comédie-Française restent dans leurs locaux respectifs : la salle de *Mirame* au Palais-Royal et le théâtre de la rue des Fossés-Saint-Germain édifié en 1689. Les Italiens, rentrés en 1716, réintègrent le vieil Hôtel de Bourgogne. Aussi ne construit-on pendant toute cette période que les théâtres en planches de la foire, dont le plus remarquable est celui de Monet, bâti en 1752.

Si les locaux ne se modifient pas, les habitudes subsistent aussi, celles surtout qui sont nuisibles ou ridicules.

Les spectateurs encombrent toujours la scène; les auteurs, plus indépendants qu'au temps de Louis XIV, se révoltent, comme les critiques, contre cette mode et contre les aménagements rudimentaires des théâtres, vieux d'un siècle, et dépourvus des perfectionnements inventés en Italie depuis 1637. Voltaire est le premier à blâmer les dispositions maladroites des architectes et l'habitude qu'ont les spectateurs de se placer sur la scène. Dans son esprit, les deux choses semblent de même importance : il n'est pas moins utile d'expulser les beaux

1. *Journal des économistes*, août 1849, t. XXIV, et mai 1850, t. XXVI.

esprits des planches que de construire un théâtre spacieux et approprié à l'art dramatique.

Laissons-le parler dans la préface de *Sémiramis* :

« Un des plus grands obstacles qui s'opposent, sur notre théâtre, à toute action grande et pathétique, est la foule des spectateurs confondus sur la scène avec les acteurs : cette indécence s'est fait sentir particulièrement à la première représentation de *Sémiramis*. La principale actrice de Londres, qui était présente à ce spectacle, ne revenait point de son étonnement; elle ne pouvait concevoir comment il y avait des hommes assez ennemis de leur plaisir pour gâter ainsi le spectacle sans en jouir. Cet abus a été corrigé dans la suite aux représentations de *Sémiramis*, et il pourrait aisément être supprimé pour jamais. Il ne faut pas s'y méprendre : un inconvénient tel que celui-là seul a suffi pour priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre, qu'on aurait sans doute hasardés, si l'on avait eu un théâtre libre, propre pour l'action, et tel qu'il est chez toutes les autres nations de l'Europe.

« Mais ce grand défaut n'est pas assurément le seul qui doive être corrigé. Je ne puis assez m'étonner ni me plaindre du peu de soin qu'on a en France de rendre les théâtres dignes des excellents ouvrages qu'on y représente et de la nation qui en fait ses délices. *Cinna*, *Athalie*, méritaient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécemment, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire. On représente au fond du Nord nos ouvrages dramatiques dans des salles mille fois plus magnifiques, mieux entendues, et avec beaucoup plus de décence.

« Que nous sommes loin surtout de l'intelligence et du bon goût qui règnent en ce genre dans presque toutes les villes d'Italie! Il est honteux de laisser subsister encore ces restes de barbarie dans une ville si grande, si peuplée, si opulente et si polie. La dixième partie de ce que nous dépensons tous les jours en bagatelles, aussi magnifiques qu'inutiles et peu durables, suffirait pour élever des monuments publics en tous les genres, pour rendre Paris aussi magnifique qu'il est riche et peuplé, et pour l'égaler un jour à Rome, qui est notre modèle en tant de choses. C'était un des projets de l'immortel Colbert. J'ose me

flatter qu'on pardonnera cette petite digression à mon amour pour les arts et pour ma patrie, et que peut-être même un jour elle inspirera aux magistrats qui sont à la tête de cette ville la noble envie d'imiter les magistrats d'Athènes et de Rome et ceux de l'Italie moderne.

« Un théâtre construit selon les règles doit être vaste; il doit représenter une partie d'une place publique, le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple. Il doit être fait de sorte qu'un personnage, vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin. Il doit en imposer aux yeux, qu'il faut toujours séduire les premiers. Il doit être susceptible de la pompe la plus majestueuse; tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés. Comment cela peut-il s'exécuter sur une scène étroite, au milieu d'une foule de jeunes gens qui laissent à peine deux pieds de place aux acteurs? De là vient que la plupart des pièces ne sont que de longues conversations; toute action théâtrale est souvent manquée et ridicule. Cet abus subsiste comme tant d'autres, par la raison qu'il est établi et parce qu'on jette rarement sa maison par terre, quoiqu'on sache qu'elle est mal tournée. Un abus public n'est jamais corrigé qu'à la dernière extrémité. Au reste, quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux, quand on ne sait pas parler aux oreilles et à l'âme. J'ai vu à Londres une pièce où l'on représentait le couronnement du roi d'Angleterre dans toute l'exactitude possible. Un chevalier armé de toutes pièces entrait à cheval sur le théâtre. J'ai quelquefois entendu dire à des étrangers : « Ah! le bel « opéra que nous avons eu! on y voyait passer au galop plus de deux « cents gardes. » Ces gens-là ne savaient pas que quatre beaux vers valent mieux dans une pièce qu'un régiment de cavalerie. Nous avons à Paris une troupe comique étrangère qui, ayant rarement de bons ouvrages à représenter, donne sur le théâtre des feux d'artifice. Il y a longtemps qu'Horace, l'homme de l'antiquité qui avait le plus de goût, a condamné ces sottises qui leurrent le peuple. »

A l'expression des sentiments du roi du siècle, ajoutons celle d'un critique anonyme qui montre à la même époque (1760) combien les vœux de Voltaire étaient partagés par tous : « Est-il possible que depuis un demi-siècle on n'ait pas eu le temps de s'apercevoir que, de

toutes les formes, la moins avantageuse pour un théâtre est celle d'une galerie ou corridor beaucoup plus long que large où la meilleure place pour voir est la pire pour entendre et réciproquement! Successivement la salle des machines sous Louis XIV, celle de la comédie de Versailles et même celles actuellement existantes dans les palais royaux (1760) sont toutes des salles plus longues que larges qui ne sont pas réellement des théâtres. Ce que l'on peut dire de plus favorable à notre nation, c'est que le problème suivant y a été parfaitement résolu : un jeu de paume, un manège ou une galerie étant donnés, en tirer le meilleur parti possible pour une salle de comédie ou d'opéra.

« Quant à cet autre problème, un espace libre et suffisant étant donné, y construire un théâtre ou une salle de spectacle de la forme la plus avantageuse, il ne semble pas qu'on ait tenté de le résoudre.

« Le remède à tous les inconvénients antiques serait la salle en forme circulaire. La salle qui se rapproche le plus de cette forme est celle de l'Opéra-Comique, construite sous la direction de Monet, et surtout celle de la ville de Lyon, construite par M. Soufflot[1]. »

Comme on le voit par ces dernières lignes, la foire et les villes de province avaient, en matière de construction et d'aménagement, donné l'exemple aux grands théâtres parisiens protégés et subventionnés par le roi, et cependant, des deux réformes à opérer, celle de la construction fut la dernière qu'on réalisa.

Avant de construire un vrai théâtre, on parvint d'abord à chasser les spectateurs de la scène et à y laisser les acteurs libres de leur jeu. Il est probable que, malgré les réclamations des auteurs et des gens d'esprit qui l'attaquaient depuis longtemps, cette habitude aurait encore subsisté, car les acteurs tiraient un sérieux profit de la location des places sur la scène, et ne voulaient consentir à abandonner cette ressource qu'en échange d'une forte rémunération. Il fallut qu'un grand seigneur, aussi spirituel que généreux, M. de Lauraguais, offrît une indemnité de 12 000 livres aux acteurs de la Comédie-Française : alors ceux-ci acceptèrent, et le public disparut de la scène en 1759.

Il fut nécessaire, pour remettre les choses en ordre, de modifier la forme de la salle du Théâtre-Français. Le 31 mars 1759, les ouvriers se mirent à l'ouvrage, et un mois après, jour pour jour,

1. *L'Année littéraire*, 1760, p. 98, lettre V. Réflexions sur les salles de spectacle.

on donna pour la première fois une représentation sur la scène vide de public. « Cela fit le meilleur effet du monde, dit un des auteurs du temps; je crus même m'apercevoir que l'on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion est entière; on ne voit plus César prêt à déposséder un fat assis contre lui, ni Mithridate expirer au milieu des gens de notre connaissance, ni Camille tomber morte entre les bras d'auteurs comiques connus, Marivaux ou de Saint-Foix, qui viennent se prêter à l'assassinat de cette Romaine par la main de son frère Horace. On avait craint quelque temps que le théâtre ne parût trop vide lorsqu'on en aurait enlevé cette tapisserie de petits maîtres. Il n'en fut rien, et à partir du 30 avril 1759 aucun spectateur n'apparut plus sur les théâtres français[1]. »

Lyon avait devancé Paris dans la construction d'un théâtre tel que le souhaitait Voltaire. Depuis longtemps cette ville se plaignait de l'absence d'une scène convenable. Aussi, profitant du passage dans ses murs de l'architecte Soufflot qui revenait d'Italie, où il avait fait des études sur les salles de théâtres antiques et modernes, la municipalité le chargea de construire le Grand-Théâtre.

Imitant, au moins dans la courbure de leur plan, les théâtres italiens, tels que ceux encore existants de la Fenice à Venise ou de San Carlo à Naples, il établit la salle de telle façon qu'elle affectait la forme demi-circulaire, pincée aux deux extrémités à l'approche de la scène.

En cela, il obtempérait aux vœux de Voltaire, qui admirait tant les théâtres italiens; cependant Soufflot ne poussa pas assez loin son amour de l'Italie pour en adopter complètement les règles architecturales. Les salles d'au delà des Alpes étaient, comme elles le sont encore aujourd'hui, d'aspect fort monotone : ni balcons avancés ni amphithéâtres ne coupaient les rangées parallèles de loges, qui n'avaient ni soutien ni séparations, tels que colonnes ou pilastres. Cinq ou six balcons réguliers placés exactement les uns au-dessus des autres et partant du sol pour s'élever jusqu'au comble, telle était, avec le parterre au centre, la disposition uniforme usitée en Italie. On en voit, à Paris, au musée du Louvre, dans la grande galerie italienne, une reproduction dans le tableau de Pannini, représentant une salle de théâtre à Rome en 1722, disposée pour un concert donné en l'honneur de la naissance du dauphin, fils de Louis XIV.

1. *Journal de Collé*, publié par Honoré Bonhomme. Paris, 1868, t. II, p. 170.

Trouvant à juste titre que l'ordonnance générale de ces balcons parallèles empêchait les spectateurs de se voir réciproquement et surtout plongeait le fond des loges dans une complète obscurité, il mit chaque rang supérieur en retrait sur le rang placé immédiatement au-dessous, en sorte que la salle allait en s'évasant par le haut. Ce principe, adopté depuis dans les théâtres français, a été plus ou moins perfectionné et régularisé dans la suite. Mais il fut appliqué pour la première fois dans le théâtre de Lyon[1].

La salle de Soufflot a été tellement modifiée sous le gouvernement de Juillet qu'elle n'existe pour ainsi dire plus. Sa construction présentait un grand nombre d'innovations : d'abord, elle était isolée de toutes parts, et c'était la première fois, en France, que ce fait se produisait pour un théâtre. La façade, quoique simple, avait deux étages, et la salle, avec trois rangs de loges et un rang de balcons au premier étage, présentait un aspect d'architecture ornementale à ordres tel que nous sommes habitués à en voir aujourd'hui.

Partout cette disposition fut vantée; mais les éloges qu'on adressait à Soufflot restaient platoniques, puisque, en 1750, à Paris, on avait l'intention de laisser encore longtemps l'Opéra dans la vieille salle de *Mirame* et de Molière, et la Comédie dans son local de la rue des Fossés-Saint-Germain. Cette année même on fit un nettoyage complet de l'Opéra, et l'on y exécuta toutes sortes de décorations nouvelles. Les balcons des premières loges furent ornés de bas-reliefs en stuc doré représentant des trophées de musique; ceux des secondes loges, de guirlandes de fleurs maintenues par des consoles placées à intervalles. La peinture du plafond de la salle représentait une terrasse à balustres et des attiques avec des vases à fleurs : le tout était coupé de douze panneaux de relief en stuc s'enlevant sur un fond de ciel.

Le plafond de l'avant-scène, exécuté par Tremblin, figurait une suite

1. Voir d'ailleurs sur la construction des salles de théâtre et les *desiderata* exprimés par les auteurs et les architectes :

Nic. Cochin, *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, Londres et Paris, 1765, in-12;

Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des théâtres modernes, par M***., Amsterdam et Paris, 1769, in-12;

Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782, in-8;

De Chaumont, *Véritable construction extérieure d'un théâtre d'opéra à l'usage de France*, Paris, 1767, in-8;

Cochin, *Lettres sur un projet de salle pour l'opéra*, Paris, 1781, in-12;

Roubo, *Traité de la construction des théâtres et des machines théâtrales*, Paris, 1777.

de galeries de marbre à arceaux, et dans chaque arceau il y avait une peinture en camaïeu sur fond d'or; les principaux sujets de ces peintures étaient Apollon sur son char et Diane et l'Aurore.

La salle était peinte en or sur fond vert d'eau; les pilastres et les colonnes, en imitation de marbre[1].

On ne sait combien de temps encore la scène lyrique serait demeurée dans ce vieux local, si un incendie effroyable ne l'avait détruit. Le 6 avril 1763, à onze heures du matin, le feu était à l'Opéra.

On ignore comment il y prit. D'après les uns, il aurait commencé par la grande toile du rideau de manœuvre et aurait gagné le cintre, où toutes les machineries, en bois, devaient lui procurer un aliment abondant[2]. Selon d'autres personnes, un poêle trop chargé aurait communiqué le feu par son tuyau à la loge des danseuses subalternes[3]. Enfin, d'après le chef machiniste Boullet, qui fut blessé dans le sauvetage, l'incendie aurait été causé par l'imprudence d'un balayeur qui, travaillant dans les dessous, déposa sa chandelle sur le contrepoids en plomb du rideau et s'en alla sans y faire attention; la corde avait alors pris feu; en se consumant elle s'était rompue, et, n'étant plus maintenue par son contrepoids, elle était remontée dans les combles et avait communiqué l'incendie à la toile, à la machinerie et au reste du bâtiment[4].

Toujours est-il qu'il n'y avait personne dans le théâtre : un seul chanteur s'essayait sur la scène; voyant les flammes, il put se sauver à temps et crier au secours[5]. Mais les pompiers arrivèrent trop tard; tout était déjà brûlé; « on ne sauva qu'un clavecin resté dans l'orchestre, objet assez laid au point de vue décoratif, mais qui, au dire de tout le monde, était le plus parfait de l'Europe, très ancien, sans prix[6] ».

L'effort consista seulement à maintenir le feu dans l'Opéra et à l'empêcher de s'étendre dans les habitations les plus proches.

1. Archives de l'Opéra. Carton n° 6. Nous profitons de la circonstance pour renouveler à M. Nuitter tous nos remerciements. Son inépuisable obligeance nous a été d'un secours constant dans toute la durée de ce travail.

2. *Journal de Barbier*, édit. Charpentier, 8e série, p. 67.

3. Favart, *Mémoires et correspondance littéraire*, 1808, t. II, p. 93. Lettre du 10 avril 1763 à M. le comte de Durazzo. Au XVIIIe siècle, il n'y avait encore dans les théâtres ni calorifères, ni aucun système de chauffage. Mais, au dire de Dubois de Saint-Gelais, les foyers possédaient de grandes cheminées dans lesquelles on entretenait pendant l'hiver de superbes brasiers, cause naturelle d'incendies (*Histoire journalière de Paris*, 1885, p. 42).

4. Boullet, *Essai sur l'art de construire les théâtres*. Paris, 1801, p. 97, chap. XXVI.

5. Favart, *loc. cit.*, p. 88.

6. *Journal de Barbier*, *loc. cit.*

Le jardin du Palais-Royal, rendez-vous journalier de la société élégante, était alors rempli de monde. On ferma les issues, et, sous la direction des troupes municipales et des gardes françaises, tous les promeneurs formèrent la chaîne. Les dames étaient d'un côté, se passant de main en main les seaux vides, que les hommes portaient pleins de l'autre côté. On puisait au grand bassin, et l'on emplissait ainsi continuellement les pompes. Le duc de Chartres, le premier, donna l'exemple; pendant deux heures, il ne cessa de travailler. Vers midi, le coup d'œil était effrayant. La flamme se communiquait au Palais-Royal, que l'on put heureusement préserver à temps : il y eut cependant un assez grand dommage, tel que la destruction de la calotte du grand escalier. Mais les appartements demeurèrent intacts.

Tout à coup, quand la salle du théâtre fut entièrement consumée, elle s'écroula avec un grand fracas. Alors, la flamme ne portant plus en haut, on parvint aisément à arrêter l'incendie.

On prétend que dans cette catastrophe un certain nombre de personnes périrent. « En fait, il n'y eut à déplorer que la mort d'un capucin et d'un récollet, qui furent ensevelis sous les décombres en travaillant au sauvetage[1]. »

Quoi qu'il en soit, l'Opéra était détruit et il fallait en construire un autre. En attendant, on chargea Soufflot, architecte du roi, d'approprier de suite la salle des machines aux Tuileries, et d'en faire un Opéra provisoire. Soufflot établit le nouvel Opéra en entier, salle, scène, corridors, dégagements, sur le seul espace consacré à la scène du théâtre de Vigarani; reprenant les principes qu'il avait appliqués à Lyon, il donna à cet Opéra improvisé la forme d'un fer à cheval avec parties rentrantes ou avant-scènes. La salle avait trois rangs de loges, soutenues et divisées par des piliers rehaussés d'or[2].

1. Favart. *Mémoires et correspondance littéraire*, 1808, t. II p. 88.

2. *Mercure de France*, février 1764. Description critique de la nouvelle salle d'opéra au Palais des Tuileries :

« 1° La forme est entièrement pareille à celle de l'ancienne salle du Palais-Royal.... Comme le local procurait plus d'espace, on en a profité en donnant seulement plus de longueur, plus de largeur et d'élévation, principalement au théâtre. On a distribué le surplus d'étendue sur toutes les loges; en sorte que les spectateurs y sont beaucoup moins pressés que dans les anciennes.... Il y a quarante places de plus à l'amphithéâtre et un plus grand nombre au parterre. On a donné à cette salle 7 à 8 pieds de plus de hauteur, ce qui a servi à élever davantage toutes les loges.

« Trois rangs de loges, soutenues et divisées par des pilliers rehaussés d'or et ornés de consoles, règnent au pourtour de cette salle. Les devantures bombées sont d'un vert très clair, avec des ornements en or d'un fort beau genre et assez artificieusement exécutés pour rendre

Elle fut inaugurée le 24 janvier 1764 par la représentation de l'opéra de *Castor et Pollux*. Les décorations avaient été dessinées par Boucher et exécutées par d'habiles artistes, Boudon, Canot et Lallemand.

Bien que réunissant nombre d'avantages et réalisant de notables améliorations sur les salles précédentes, le nouveau théâtre fut en butte à de vives récriminations. Elles sont résumées assez fidèlement dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et Diderot, pour qu'il nous suffise de les reproduire : « On a trouvé les loges trop élevées et alignées de manière que les spectateurs peuvent se regarder fort commodément, mais qu'ils ne peuvent voir le théâtre sans prendre une attitude gênée. Les balcons, qui sont les places les plus chères, sont si bien masqués, que la moitié du monde qu'ils pourraient contenir ne peut absolument pas voir le théâtre.... On nous dit depuis quinze ans que M. Soufflot est le premier architecte du royaume et même de l'Europe.... Cependant il a fait à Lyon une salle de comédie où l'on n'entend point; il vient d'en faire une à Paris où l'on n'y voit point[1]. »

Pourtant cette salle conserva l'Opéra jusqu'en 1770. Elle recueillit

tout l'effet du relief. Les intérieurs sont meublés d'étoffes dont la couleur est assortie à la peinture et très favorable à la parure ainsi qu'à l'éclat naturel des femmes qui les occupent. Les ornements des seconds et troisièmes balcons sont distingués par plus de richesse et par d'autres dessins de ceux des loges, mais le même fond règne dans toute la salle.

« 2° Les soubassements de l'amphithéâtre et des premiers balcons sont en marbre vert Campan de plusieurs nuances, avec des rehaussés d'or dans les moulures des panneaux.

« Le paradis forme une espèce de second amphithéâtre en retraite au-dessus des secondes loges, lequel s'enfonce dans l'extrémité cintrée de la salle. Des arcades décorées relativement au reste en terminent l'enceinte. Les places y sont disposées sur des banquettes en gradins au-dessus du dossier desquelles il reste encore des espaces pour voir et pour entendre debout.

« Le plafond est partagé en plusieurs compartiments variés. Celui qui se trouve au-dessus de l'amphithéâtre, en mosaïque d'un très bon goût, figure si bien une coupole que l'œil y est agréablement trompé. La clef de cette feinte coupole s'enlève à volonté, pour renouveler l'air quand il en est besoin.

« Le théâtre est ouvert dans toute la largeur intérieure et presque dans toute la hauteur de la salle, dont il n'est séparé que par deux grands termes qui paraissent soutenir les parties d'un rideau ouvert, sous une pente d'étoffe festonnée qui borde toute l'avant-scène.

« Le rideau est un fond damassé relatif au coloris général de la salle sur lequel est un chiffre royal en or, enlacé dans des ornements et encadré par une riche campane.

« 3° Cette salle est une des plus belles, des plus agréables et des plus nobles que l'on ait encore vues dans la capitale. La prévention la plus outrée ne peut contester que ce ne soit en même temps une des plus commodes par ses corridors spacieux, par le nombre, la facilité et l'ordre des escaliers de dégagement, ainsi que par ses issues.

« Le grand vestibule est d'un agrément infini; il est, ainsi que celui de l'intérieur, garni de boutiques, y compris celles du caffé. »

1. *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot..., publiée par Maurice Tourneux. Paris, 1879, t. V, p. 453.

ensuite la Comédie-Française, et l'on possède une reproduction de la scène dans la jolie gravure qui représente Mlle Vestris, entourée de tous ses camarades, couronnant le buste de Voltaire le 30 mars 1778.

Pendant ce temps, la Ville faisait réédifier par son architecte Moreau[1], sur l'ancien emplacement de la salle de *Mirame*, un nouvel Opéra dont l'architecture et les agencements eurent l'approbation de tout le monde. Les bâtiments s'étendaient depuis l'aile droite du Palais-Royal sur la place de ce nom jusqu'au numéro 200 actuel de la rue Saint-Honoré. « C'était la première salle monumentale qui eût été construite spécialement et définitivement pour l'Opéra. Le théâtre était vaste et bien machiné. La salle, d'une courbe élégante et décorée avec goût, avait quatre rangs de loges. Pour la première fois on avait réservé au public un foyer avec balcon sur la rue Saint-Honoré. Tous les décors changeaient à vue et, ainsi que cela eut lieu du reste jusqu'en 1829, le rideau ne baissait qu'à la fin d'un ouvrage[2]. »

Quant au Théâtre-Français, il subsistait toujours dans la salle de la rue de l'Ancienne-Comédie, construit au XVIIe siècle, sans parterre assis, sans foyer pour les spectateurs et sans aucun des perfectionnements si considérables que le bien-être et le confort apportaient chaque jour dans les usages de la vie. En 1762, on avait dû y faire certains remaniements qui consistaient principalement dans l'établissement de petites loges appelées depuis « baignoires ». Auparavant les rangs du parterre s'étendaient jusqu'aux murs du fond de la salle : on commença par construire près de la scène deux ou trois de ces loges : le succès qu'elles obtinrent fut énorme; les gens de la société s'en arrachaient la location, et l'on s'y rendait surtout quand on était en bonne fortune. Le duc de Lauzun y passait ses soirées avec Mme de Stainville[3].

Depuis, les baignoires se sont étendues sur tout le parcours du mur circulaire, formant au rez-de-chaussée un rang de loges analogue à celui des étages supérieurs. On peut d'ailleurs se rendre compte de l'aspect que présentait la Comédie-Française quand elle n'avait que de petites loges de côté, en visitant les théâtres de Londres, dont la plupart sont encore construits d'après ce principe, entre autres le Saint-James' Theatre, que dirige d'une si admirable façon M. Alexander.

1. Car, en vertu d'un arrêt du conseil du roi rendu le 25 août 1749, la Ville avait été chargée de l'administration de l'Opéra.

2. Nuitter, *le Nouvel Opéra*. Paris, 1875, p. 8.

3. Voir Gaston Maugras, *le Duc de Lauzun et la cour intime de Louis XV*. Paris, 1893, p. 111.

Ce nouvel aménagement n'empêchait pas les bâtiments de la Comédie-Française de tomber en ruines. Aussi, Louis XV, sur le rapport des premiers gentilshommes de la cour, passait vers la fin de son règne un marché avec le prince de Condé en vertu duquel celui-ci livrait au roi l'emplacement de son ancien hôtel, situé en face des jardins du Luxembourg[1]. Ce terrain était destiné à la construction du nouveau Théâtre-Français.

Les pourparlers furent longs, et les architectes Peyre et de Wailly, désignés au concours[2], ne se mirent à l'étude que longtemps après l'avènement de Louis XVI. En attendant que leur monument fût élevé, la Comédie-Française, dont le local délabré menaçait tous les jours de s'écrouler, alla occuper la salle installée par Soufflot aux Tuileries et que l'Opéra venait de laisser libre[3].



L'Opéra construit par Moreau au Palais-Royal.

Le théâtre, construit par Peyre et de Wailly, appelé depuis Odéon, fut élevé d'après les principes adoptés par Soufflot pour le théâtre de Lyon et par Moreau pour le nouvel Opéra, c'est-à-dire que la salle formait presque trois quarts de cercle avec avant-scènes décorées de cariatides, foyer pour les spectateurs, loges et dégagements divers pour les acteurs. Les décorations, surtout celles des sculptures, avaient été fort soignées. Caffieri en avait été chargé, et l'on remarquait surtout les cariatides de femmes ailées à queue de poisson qui soutenaient les deux loges d'avant-scène[4].

1. Archives nationales, H² 2127.

2. Il y eut pour la construction de l'Odéon un certain nombre de concours, entre autres entre Moreau et Peyre et de Wailly. Archives nationales, O¹ 1705. Voir aussi Porel et Monval, *l'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire*. Paris, 1876, t. I, p. 3 et suiv.

3. Sur les divers projets et la construction de l'Odéon, voir Archives nationales, O¹ 843 à 845 et Rs 40.

4. « Le grand morceau du milieu représente une lire surmontée d'une couronne de laurier; d'un côté de la lire on voit la Tragédie prête à se poignarder..., de l'autre côté la Comédie couronnée de liere appuyée sur des livres, tenant d'une main un masque et de

C'est à l'Odéon pour la première fois qu'on installe des bancs au parterre[1] et qu'on aménage un foyer ou salle de réunion ornée de bustes et de statues, pour les sociétaires. Déjà la Comédie-Française possédait l'admirable marbre de Houdon qui reproduit les traits de Voltaire, et Caffieri avait fait pour elle les bustes de Corneille, de Racine et de Rotrou[2]. On les met en valeur et ils servent d'ornement aux salles de réunion des sociétaires ou au foyer du public. Depuis, la collection des portraits s'est accrue, et aujourd'hui le Théâtre-Français possède une série splendide de statues, de bustes et de portraits dus aux plus grands maîtres de l'école française.

Dans ce théâtre, également, les artistes commencent à avoir chacun une loge. Et les actrices transforment ces loges en véritables bonbonnières. Mlle Contat, entre autres, fait décorer la sienne de glaces, de fresques représentant des Amours soutenant des guirlandes, d'armoiries et de différentes étoffes tendues[3].

Malgré les plans bien établis par Peyre et de Wailly, l'administration des bâtiments rogna sans cesse sur les crédits, et force fut aux architectes de négliger les derniers travaux d'ornementation de la salle. La peinture surtout eut à souffrir de cette économie : sa teinte trop blafarde et trop uniforme fit dire à quelques critiques qu'en entrant on avait l'impression de se trouver dans un monument taillé dans une carrière de sucre blanc. Aussi, quelque temps après, les comédiens

l'autre levant le rideau.... Les cariatides représentent des sirennes tenant des flutes et des guirlandes de fleurs. » (Archives nationales, O[1] 1705 et 1706.) Voir aussi Kotzebue, *Souvenirs de Paris en* 1804. Paris, 1805, t. II, p. 235.

1. Voir *Coup d'œil sur le Théâtre-Français, depuis son émigration à la nouvelle salle, aux dépens de MM. les Comédiens français*. Paris, 1783, p. 39.

2. Archives nationales, O[1] 1705. La statue de Voltaire fut un instant déplacée. A ce sujet le comte d'Argental réclama. Voici le texte de la lettre de M. d'Argental au Directeur des Bâtiments :

« Vous connaissez, Monsieur, l'amitié qui m'attachait à M. de Voltaire et vous n'ignorez pas la tendresse et la vénération que je conserve à sa mémoire. Ainsi vous ne serez pas surpris de l'intérêt que je prends à ce qui l'honore : il s'agit de faire placer sa statue assise qu'on a été obligé d'ôter pour le nouveau jour des comédiens; il dépend de vous, Monsieur, de donner des ordres à ce sujet; c'est une grâce que je vous demande et celle d'être persuadé des sentiments distingués avec lesquels j'ai l'honneur d'être plus que personne votre très humble et très obéissant serviteur.

« Le comte d'ARGENTAL. »

Voir aussi Porel et Monval, *op. cit.*, t. I, p. 25 et suiv.

3. Les dépenses qu'elle fit furent telles qu'elle ne put solder ses fournisseurs. Ceux-ci réclamèrent à la direction du théâtre, qui répondit que la décoration des loges particulières relevait de commandes personnelles au titulaire de la loge, qui seul en était responsable. (Archives nationales, O[1] 1705.)

durent-ils, à leurs frais, faire peindre tous les fonds en couleur bleue[1].

L'Odéon fut inauguré le 9 avril 1782.

Mais auparavant l'Opéra avait brûlé une deuxième fois. Le vendredi 8 juin 1781, à huit heures et demie du soir, au moment où la représentation allait finir, le feu prit à une des toiles du cintre. Le maître de ballets, Dauberval, s'en aperçut; il fit baisser le rideau, et le public se retira, trouvant que le divertissement était un peu court, mais ignorant ce qui se passait sur la scène. « Les progrès de l'incendie ne purent être arrêtés. Les réservoirs étaient pleins, mais il n'y avait ni pompes ni pompiers. Vers neuf heures et demie la charpente s'écroula. Il ne restait plus rien de la salle de Moreau. Parmi les danseurs et les machinistes, quelques personnes ne purent se sauver à temps et périrent au milieu des flammes[2]. » On mit huit jours à retrouver leurs cadavres dans les décombres. Ils étaient tellement calcinés et réduits qu'on ne les reconnut, même approximativement, que longtemps après l'événement, et ce n'est que, grâce aux déclarations de leur absence faites à la police, que des commissaires du Châtelet parvinrent à établir leur identité[3].

L'Opéra se contenta pour un moment de la salle des Menus-Plaisirs du roi, rue Bergère, qui fut modifiée sous l'Empire, et où, depuis, se donnent les concerts du Conservatoire. Puis, à la fin d'octobre 1781, l'Opéra se transportait boulevard Saint-Martin, sur l'emplacement de ses anciens magasins. Lenoir y avait agencé une salle en l'espace de quatre-vingt-six jours. Dans ces magasins, il avait trouvé des bois, des fers, des machines, dont il avait fait usage, conservant les gros murs du magasin lui-même. La façade était décorée de colonnes posées sur un soubassement et surmontant un grand bas-relief, œuvre de Bocquet fils. Entre les colonnes se trouvaient les bustes de Quinault, Lulli, Rameau et Gluck.

Dans la salle, plus petite que celle du Palais-Royal, à laquelle elle succédait, les premières et les secondes loges n'avaient point de séparation apparente; elles formaient un balcon circulaire à plan incliné s'abaissant du côté de la scène. Lenoir avait voulu, par cette dispo-

1. *Mémoires* de Fleury. Paris, 1844, p. 290. Métra, *Correspondance secrète, politique et littéraire*, t. XIV, p. 44, et La Mésengère, *le Voyageur à Paris*, t. III, p. 187.

2. Nuitter, *le Nouvel Opéra*. Paris, 1875, p. 9, et Archives nationales, O¹ 844 et 845.

3. *Procès-verbal de l'incendie de l'Opéra, dressé par Pierre Chinon, avocat au Parlement* (pièce fort curieuse). (Archives nationales, O¹ 844.)

sition, faciliter la jouissance du spectacle aux personnes placées dans le fond, en les mettant plus haut que celles de devant. Le rebord des loges était recouvert de draperies bleues et blanches retroussées de distance en distance par des cordons à glands. Les rangs de loges étaient en retraite au fur et à mesure qu'ils s'élevaient, suivant le principe introduit par Gabriel dans le théâtre de Versailles en 1753. Le rang des troisièmes loges était coupé à un tiers du fond de la salle par des colonnes faites de faisceaux de piques et surmontées de casques avec panaches. Enfin, au-dessus des troisièmes loges, le bas de la voussure était décoré d'aigles d'or en relief tenant dans leurs serres les drapeaux de la France. Entre chacun d'eux un coq en or soutenait sur ses ailes des écharpes formant festons. La scène était bordée par deux grands faisceaux de piques formant colonnes, et possédait des baignoires qui donnaient sur sa partie avancée[1]. Ces baignoires ou petites loges avaient eu un tel succès à la Comédie-Française qu'on les développa le plus qu'on put à l'Opéra. Tous les emplacements libres furent utilisés : ainsi, de chaque côté du trou du souffleur et disposées comme lui sur la scène, on créa deux loges dites *crachoirs*; d'autres, en raison de leur forme, placées tout contre la scène, prirent le nom de *chaises de poste*; enfin, celles qui étaient contre l'orchestre s'appelaient, à cause de leur emplacement, des *timbales*.

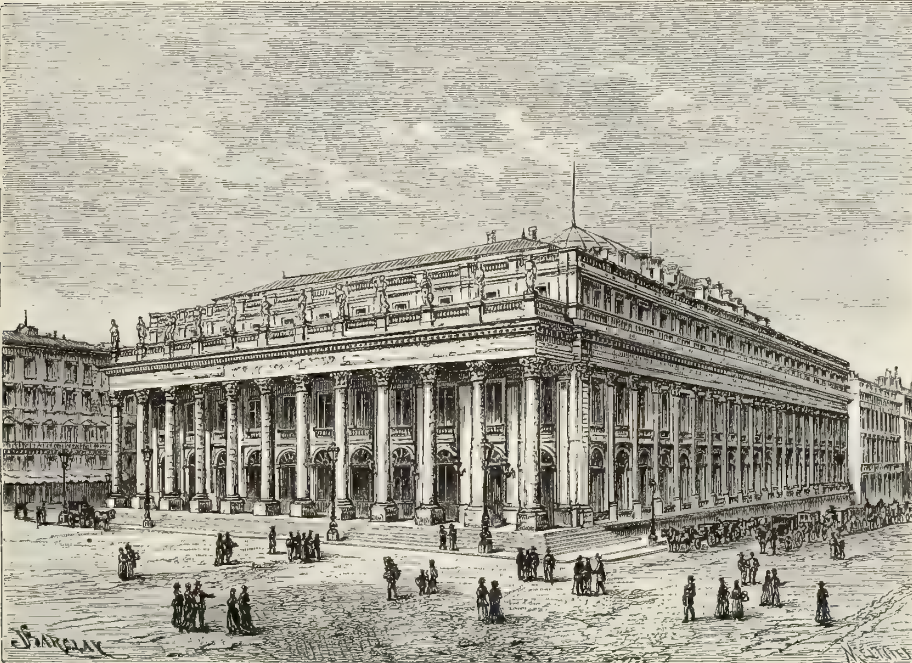
Dans ses devis, Lenoir avait garanti pour sa construction une durée de trente ans. Il nous suffira de rappeler qu'un incendie volontaire, dans les derniers jours du mois de mai 1871, détruisit, seulement quatre-vingt-dix ans après sa construction, cette salle d'une destinée si provisoire. L'Opéra y séjourna jusqu'en 1794. Nous verrons plus tard comment il vint s'installer à cette date au centre de Paris[2].

La province devait encore donner l'exemple à Paris en matière de construction de théâtre. La ville de Bordeaux confia en 1773, à l'architecte Louis, la construction du Grand-Théâtre, s'étendant entre les quais et la fameuse promenade des fossés du Chapeau-Rouge. Interrompu plusieurs fois, le théâtre fut prêt en 1780. C'est un des plus beaux monuments que nous possédions en France. La façade est

1. Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*. Paris, 1786, t. I, p. 534.

2. Malgré l'admiration que les étrangers témoignaient pour le nouvel Opéra, beaucoup d'entre eux se plaignaient de son éloignement du centre de Paris et redoutaient la « solitude des déserts qu'il fallait traverser le soir pour en revenir ». (Reichardt, *Souvenirs d'un Prussien à Paris*, publiés dans la *Revue politique et littéraire*, juin 1892.)

formée de douze colonnes corinthiennes, et douze statues colossales décorent la balustrade supportant la frise; sur les côtés s'étendent de longues galeries couvertes. On pénètre par le péristyle dans un grand vestibule orné de seize colonnes ioniques soutenant une voûte au-dessus de laquelle est une salle de concert. Au delà du vestibule se trouve le grand escalier d'honneur à double évolution éclairé par la coupole et conduisant aux premières loges, au foyer et au balcon. Cet



Le Grand-Théâtre de Bordeaux.

escalier, imité depuis par M. Garnier dans la construction du nouvel Opéra, est le premier de ce genre qu'on trouve dans un théâtre. Il est, du reste, par sa simplicité, par la pureté de ses lignes, un chef-d'œuvre d'architecture. La salle du théâtre est de forme ronde, en cercle parfait, coupé aux trois quarts par la scène. Le pourtour est décoré de douze colonnes adossées à la cloison, partant des premières loges et comprenant dans leur entre-colonnement les secondes et troisièmes loges, qui forment de petits balcons en saillie. La scène est un peu trop étroite; elle est bordée de chaque côté de colonnes corinthiennes qui en cachent une partie aux spectateurs placés de côté. Le trop grand nombre de colonnes de la salle nuit aussi à la décoration générale. Ces

deux défauts, que l'architecte Louis comprit mieux que personne, disparurent dans les deux théâtres qu'il éleva bientôt à Paris, celui des Variétés-Amusantes, rue Saint-Nicaise[1], et celui du Théâtre-National de la rue de Richelieu, depuis l'Opéra jusqu'à la mort du duc de Berry, en 1820.

Dans ces deux théâtres, il rectifia les courbures de la salle, et au lieu de faire un demi-cercle exact, il redressa les deux extrémités qui touchent la scène de manière à donner une forme plus évasée à l'embouchure de la salle. Il supprima la masse des colonnes de l'intérieur et n'en laissa plus que quatre, placées deux à deux, au fond, à l'endroit où les loges de côté se transforment en loges de face. Entre les deux colonnes accotées se trouve une loge dite « loge d'entre-colonnes ». Cette disposition a été souvent adoptée depuis. Debret l'a copiée dans l'Opéra de la rue Le Peletier, et M. Garnier en a admis le principe dans la salle actuelle de l'Opéra[2].

Primitivement, le plafond du théâtre de Bordeaux fut peint par Robin (il a été gravé par Lemire). Les peintures et dorures étaient d'un artiste spécial de Paris, Taconnet, et les sculptures ornementales de Désiré. Le théâtre de Bordeaux, comme celui de Versailles plus tard, servit à la réunion de l'Assemblée nationale en 1871[3].

Le château de Versailles ne possédait, en 1745, qu'un théâtre aujourd'hui disparu et si peu commode que, lors du mariage du dauphin, fils de Louis XV, avec Marie-Thérèse d'Espagne, on n'avait pu s'en servir pour la grande représentation de gala donnée à cette occasion. Le duc de Richelieu — le prince de Sagan du XVIII[e] siècle — fit élever un théâtre de 56 pieds de profondeur dans la salle du Manège[4], avec des loges superposées et soutenues les unes au-dessus des autres au moyen de supports multiples et contournés. Le tout était exécuté avec une magnificence qui nous paraît bien invraisemblable pour une représentation éphémère, mais dont le souvenir heureusement n'est pas perdu pour nous, puisque Cochin en a laissé une admirable gravure.

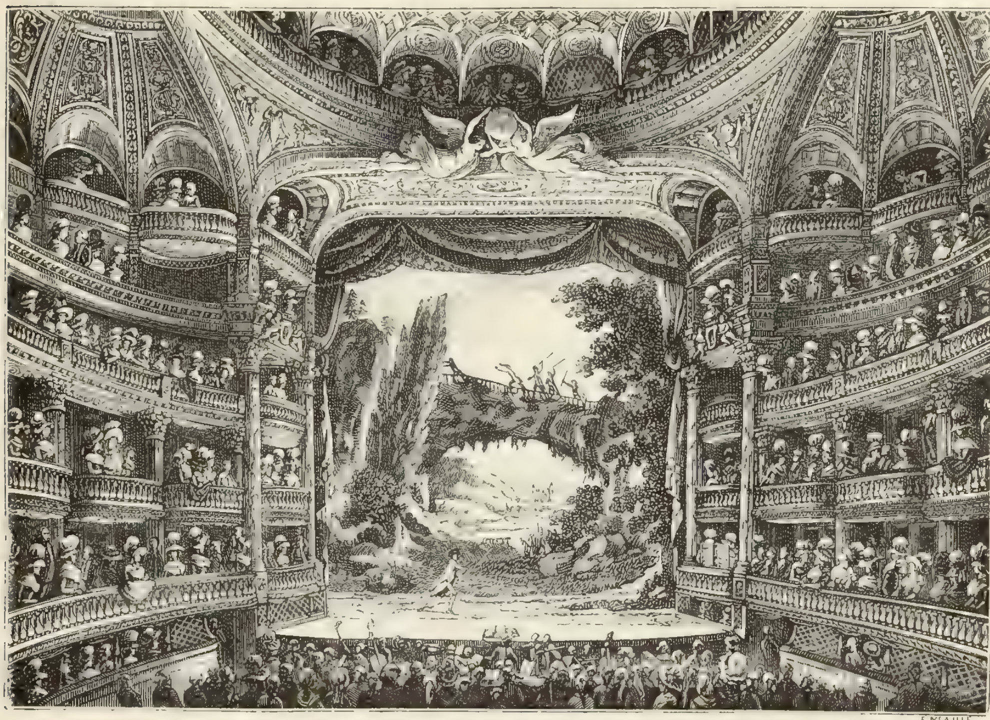
1. La vue perspective et la coupe en ont été gravées par Prieur en 1791.

2. Nuitter, *le Nouvel Opéra*. Paris, 1875, p. 9.

3. Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*. Bordeaux, 1860. Voir surtout la monographie qu'a consacrée au théâtre de Bordeaux l'architecte Louis (*Portefeuille iconographique, précédé d'une notice architectonographique sur le Grand-Théâtre de Bordeaux*. Paris, 1828), et le travail récent de M. Marionneau sur l'architecte Louis (*Victor Louis, architecte : sa vie, ses travaux et sa correspondance*. Paris, 1881).

4. *Œuvres complètes* de Voltaire. Paris, 1877, t. IV, p. 271 et 273. Préface et avertissement de *la Princesse de Navarre*, comédie-ballet de Voltaire et Rameau, 23 février 1745.

Les palais royaux ne voulaient pas non plus rester en retard sur Paris et la province, et en 1770 on inaugurait à Versailles, à l'occasion du mariage de Marie-Antoinette, le théâtre du Palais[1], commencé en 1753 par Gabriel. Il était entièrement en menuiserie peinte couleur de marbre vert antique; les ornements étaient dorés en or mat et les loges garnies de velours bleu. Une galerie à arcades avec fond de glaces



Premier aspect de la salle actuelle de la Comédie-Française
lors de sa construction par l'architecte Louis.

contournait le derrière des loges découvertes. Les portes s'enlevaient en gris avec des dessins en camaïeu d'or sur les marbres verts. La scène, gigantesque, se changeait en une deuxième salle avec loges et galeries pour les fêtes et les bals. Pajou et Guibert étaient les auteurs des sculptures, et Du Rameau avait peint le plafond, représentant Apollon préparant des couronnes pour les hommes illustres dans les arts.

L'agencement de la scène et la machinerie sont toujours restés, aux yeux des professionnels, comme le chef-d'œuvre du genre. La salle,

1. Bibliothèque de la ville de Versailles, ms. n° 87, par Métayer, in-folio, 1773, avec gouaches fort curieuses.

de forme elliptique, peut, pour les architectes, ne pas être un chef-d'œuvre; mais, pour les touristes, il semble que par ses délicieux ornements en camaïeu d'or à la fois discrets et chauds de ton, par ses peintures, ses effets de glaces où se reflètent les lumières, elle puisse constituer comme l'idéal d'une salle de bon goût et d'élégance. Il est à regretter qu'au lieu de lui laisser sa couleur de marbre vert antique, on l'ait peinte actuellement en rouge, et qu'on ait remplacé le velours bleu par du velours également rouge. Elle est encore disposée telle qu'elle le fut pour la réunion du Sénat en 1876[1].

Les publicistes ont partout vanté les dispositions de la scène, qui permettaient d'y faire manœuvrer des bataillons. Bachaumont voit encore les choses en plus grand. Dans la représentation d'*Ernelinde*, en 1773, il parle d'un mouvement de scène où figuraient quatre cents grenadiers à cheval[2]. Quatre cents grenadiers! Un régiment de cavalerie entier! Quelque grande que fût la scène, elle n'était pas la place d'armes de Versailles, et d'ailleurs, qu'on se rassure : le Jules Lemaître de l'époque était quelque peu farceur, car il n'y avait pas alors dans toute l'armée française quatre cents grenadiers à cheval, puisque cette arme ne comptait qu'une compagnie de la maison du roi, environ cent cinquante chevaux.

Au XVIII[e] siècle comme encore de nos jours, des gens du monde, fiers de posséder quelques connaissances superficielles, se figuraient être les véritables inspirateurs des plus grands artistes. Ainsi, lorsque le théâtre de Versailles fut sur le point d'être terminé, un de ces hommes qui s'intitulent hommes de goût, le chevalier de Chaumont, prétendit être le seul auteur de la salle, tandis que Gabriel, disait-il, n'était que l'exécuteur de ses conceptions. M. de Chaumont était au contraire, c'est toujours lui qui le dit, « un amateur distingué, né avec un goût naturel pour la mécanique et le dessin ». Il avait été en Italie, y avait vu des salles de spectacles, et, d'après « ces connaissances réunies », il avait inspiré Gabriel, qu'il ne faut considérer que comme un manœuvre au service du génie inventeur de l'homme du monde[3]. Gabriel, l'honneur de l'architecture française, le digne successeur de Mansart, n'aurait donc

1. Quoique M. E. de Goncourt (*la Maison d'un artiste*, Paris, 1881, p. 63) ait cru posséder dans sa collection la représentation de la « salle de spectacle de Versailles garnie de ses spectateurs des loges, du parterre et des musiciens de l'orchestre », il nous semble facile, pour peu qu'on connaisse la salle de Gabriel, de reconnaître qu'il n'y a aucun rapport entre la salle représentée par Cochin et celle de Versailles.

2. *Mémoires secrets*, 12 décembre 1773.

3. *Ibidem*, 17 juin 1768.

été qu'un entrepreneur! A ce compte, pourquoi M. de Chaumont ne dit-il pas aussi que c'est lui qui a dessiné et inventé les admirables bâtiments de la place de la Concorde? La postérité a été bien cruelle pour M. de Chaumont, artiste incomparable, qui avait toutes les connaissances, sans s'être jamais donné la peine d'en acquérir aucune, semblable à ces gens qu'on voit chaque jour dans les salons, mais rarement dans les milieux savants! Malgré tout, Gabriel passe



Salle de l'ancien théâtre Feydeau.

pour avoir eu quelque talent, et, à notre avis, il a fait à Versailles la plus jolie salle de spectacle qui existe.

La disposition si élégante de la salle de Versailles ne peut être utilisée dans les salles publiques. Trop de places y sont perdues; seule, la salle Ventadour a pu reconstituer des séries de loges découvertes; mais on sait à quel prix il fallait les louer et combien de fois les impresarii italiens firent faillite dans ce théâtre de Paris!

Pour signaler un nouveau progrès dans la construction des théâtres, il nous faut anticiper sur les événements et remonter à l'année 1793. Alors la Montansier confie à Louis la construction du grand théâtre national, qui doit bientôt devenir l'Opéra. Dans cette salle, comme dans celle des Variétés amusantes, construite par le même architecte,

la disposition des doubles colonnes au fond de la salle réalise, à la fin du siècle, une perfection aussi grande qu'il était permis de l'atteindre en matière de construction de théâtres publics.

Mais déjà auparavant, en 1780, Lenoir, l'architecte de l'Opéra du boulevard Saint-Martin, avait inauguré un genre encore inconnu d'architecture, dont le principe est l'application du fer à la construction. Les Halles centrales de Paris, comme le Palais de l'Industrie, et plus encore la Galerie des machines, en sont aujourd'hui les types accomplis.

Cette innovation s'était produite pour la première fois lors de la construction d'un lieu de plaisir appelé le Waux-hall, qui se composait d'une coupole de forme ovale, soutenue par vingt-quatre colonnes d'ordre ionique groupées deux à deux; entre chaque entre-colonnement se trouvait un lustre, et sous la colonnade une galerie ou promenoir, dont le fond « était un massif de verdure sur lequel se détachaient les plus belles fleurs de nos jardins ». Des statues, des bustes, des fontaines, des arcades de feuillage, complétaient la décoration de ce lieu, que les contemporains qualifient de féerique et d'enchanteur[1].

Dans le théâtre Feydeau, construit par Molinos et Legrand en 1789, on poussa également l'emploi du fer aussi loin qu'il était possible alors. A l'extérieur, la façade en rotonde présentait au premier abord l'aspect d'une gare de chemin de fer. Une colonnade couverte, à trois grands arceaux, laissait pénétrer les voitures devant les portes du vestibule[2]. L'intérieur de la salle n'était pas moins curieux. De nombreuses colonnes blanches supportaient une coupole légère, construite en fer, tandis que les frises étaient de style néo-étrusque. Les loges étaient grillées[3]. On reprochait seulement à ce théâtre l'obscurité de sa peinture, qui ôtait aux toilettes comme aux épaules des femmes tout leur éclat[4]. Il fut inauguré le 6 janvier 1791 par l'ancienne troupe du théâtre de Monsieur, qui y joua *le Nozze di Dorina*[5].

1. Thiery, *Almanach du voyageur à Paris*, 1784, p. 602.

2. Tel était le projet du nouvel Opéra exécuté par M. Crépinet et qui, au premier concours, avait été classé *ex æquo* avec celui de M. Garnier. L'Opéra de la ville de Dresde est construit sur le même modèle.

3. Henrion, *les Incroyables et les Merveilleux*. Paris, an V.

4. *Ibidem*.

5. E. et J. de Goncourt, *Histoire de la société française pendant la Révolution*. Paris, 1854, t. I, p. 166. Voir aussi au cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale (*Topographie de Paris*), les gravures qui représentent la salle Feydeau comme deux colonnades de temple superposées. Entre chaque colonne est une loge, et le balcon des loges forme l'entablement de la colonne du dessous et le soubassement de celle du dessus. Quoique le théâtre ait été

Terminons enfin en mentionnant le théâtre de Louvois, bâti en 1771 par Brongniart. Sa décoration de haut relief d'or sur fond blanc marbré, avec des tentures bleues, était disposée avec goût. La forme générale de la salle — un cercle tronqué aux deux tiers — se rapprochait de celle des autres théâtres bâtis durant le siècle[1]. Le rideau, dessiné par Brongniart, représentait un temple romain en feu, d'où s'échappaient les prêtres et les prêtresses affolés, et une place publique à travers laquelle s'enfuyaient des prêtres et des soldats emportant, qui un vase, qui une statue sacrée[2].

Dailleurs, à partir de ce moment, l'architecture participe de moins en moins aux perfectionnements que réalisent les théâtres et qui consistent surtout dans l'aménagement intérieur, en particulier dans l'agencement des places et l'introduction des fauteuils et des chaises.

construit en 1791, sept ans avant la campagne d'Égypte, le foyer est déjà entièrement décoré dans le style égyptien. Des cariatides au type pharaonique, des sphinx, des éperviers sacrés, servent de montants aux portes, d'ornements aux chapiteaux et de bases aux pilastres.

1. Voir la description de la salle dans le *Journal de Paris* du 18 août 1791.

2. *Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, année 1888, col. 519.

CHAPITRE V

LES SERVICES D'ORDRE ET D'ÉCLAIRAGE

Quoique le public se fût, avec le temps, peu à peu calmé et que les parterres ne fussent plus au XVIIIe siècle un champ de bataille où l'on se tuait comme au temps de Molière et de Racine, il y avait toujours à chaque représentation, comme cela a lieu de nos jours, un service de police que fournissaient les gardes françaises.

Jusqu'en 1750, il n'y avait point de corps de garde pour eux à l'Opéra. A cette date seulement le machiniste Arnoux fut chargé d'en élever un afin de les mettre à l'abri du vent et de la neige, et désormais, dans les nouveaux théâtres, on ne manqua pas de réserver une salle spécialement destinée à cet usage[1].

Jusqu'en 1781, également, les théâtres ne possédaient aucun matériel contre l'incendie : pompes, tuyaux, seaux[2], instruments de sauvetage, étaient la propriété de la Ville. Aussi, en 1763 et en 1781, lors des incendies de l'Opéra, nul effort ne fut capable d'éteindre le feu, et l'on ne put que le circonscrire aux bâtiments mêmes où il s'était déclaré, quoique les réservoirs, placés sur les toits et dans les caves, continssent de l'eau en quantité suffisante pour alimenter les pompes du poste. En 1781, on n'a pas même pu essayer de combattre le feu, et dans les deux circonstances tout a été embrasé avant que les pompes eussent commencé à fonctionner.

Des deux sinistres qui avaient éclaté coup sur coup, le second fut de beaucoup le plus terrible, à cause des morts nombreuses qu'il occa-

1. Archives de l'Opéra, carton n° 6.

2. Ces seaux étaient en osier doublé de cuir, qu'on pouvait jeter de haut sans les endommager, comme cela arrivait aux seaux anciens, qui étaient de bois cerclé de fer. Ils étaient déposés chez les échevins et les bourgeois qui avaient rempli cette fonction. Voir *Histoire journalière de Paris*, par Dubois de Saint-Gelais. Paris, 1885, p. 72.

sionna; aussi la panique se répandit-elle rapidement dans toutes les classes de la population comme dans les administrations.

La Comédie-Française jouait alors sur le théâtre des Tuileries; le ministère de la maison du roi envoya inspecteurs sur inspecteurs visiter l'établissement. Et, comme bien on pense, rien n'était préparé pour combattre le feu. La salle avait été construite à une époque où l'on ne prenait aucune précaution et où l'on ne connaissait même pas les pompes et les procédés de sauvetage. Aussi l'aménagement des locaux rendait-il impossible l'installation des appareils modernes, et on l'avait même pas essayée. Les rapports transmis à ce sujet sont des plus curieux; ceux qui les ont rédigés ont l'air de tomber des nues en constatant qu'ils n'ont trouvé ni réservoirs, ni tuyaux, ni pompes, ni personne pour s'en servir dans le cas où il y en aurait eu[1].

Mais les deux accidents de 1763 et de 1781 ont réveillé la municipalité. Architectes et savants se préoccupent de la question du feu. Dumont, le fameux architecte, dresse un mémoire pour l'installation des pompes dans les théâtres. Quand on construit l'Odéon, on établit dans les sous-sols une pompe à laquelle on joint 350 pieds de tuyaux de cuir; quatre pompiers sont de service dans le jour; les réservoirs placés sur les toits et dans les caves doivent être vidés deux fois par an, pour qu'il ne s'y forme aucun dépôt[2].

A l'Odéon, on inaugura le rideau de fer entre la salle et le théâtre. Boullet, machiniste de l'Opéra, en avait fait le projet et inventé le mécanisme[3]. On eut l'occasion de voir au théâtre Feydeau, en l'an IV, de quelle utilité il était. Le feu, s'étant déclaré à la scène, se serait

1. Voir entre autres une lettre de Dangevillers du 13 juin 1781. Archives nationales O[1] 844.

2. Voir Dussaussoy, *Recherches sur les moyens de combattre les incendies.* Paris, 1767, in-8, chap. 1, et Archives nationales, O[1] 846. — Outre les quatre pompiers de service, il y avait huit soldats du régiment des gardes, commandés par un sergent et un caporal. La garde du spectacle était confiée à deux sergents, quatre caporaux et cinquante soldats du régiment des gardes, commandés par deux sergents-majors. Ils recevaient une gratification de 10 deniers 10 sols par soirée. Voir Thiery, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1786, p. 692, et Archives nationales, O[1] 1705.

Il faut ajouter que le corps des pompiers n'était pas un corps militaire, mais une sorte de garde nationale comme les pompiers de province aujourd'hui : la surveillance était permanente, mais le service de chaque homme n'était que temporaire et volontaire; de plus, malgré toute leur bonne volonté, les bourgeois qui composaient ce corps n'avaient pas une instruction suffisante pour effectuer leur service. Leur commandant était un nommé Morat, qui, grâce à son énergie et à son activité, rendit les plus grands services. Le corps des pompiers, complètement désorganisé sous la Révolution et l'Empire, fut reconstitué par les soins de Pasquier en 1810, et reçut une organisation militaire. Son premier commandant fut un officier du génie, M. de Plazanet, qui avait été blessé au siège de Saragosse (voir *Mémoires du chancelier Pasquier*. Paris, 1893.)

3. Boullet, *Essai sur l'art de construire les théâtres.* Paris, 1801, p. 73.

immédiatement communiqué à la salle et tout y aurait été brûlé; au contraire, l'incendie, limité par le rideau aux décors et aux machines, fut bientôt éteint. Un peu plus tard, on chercha à rendre incombustibles les machines et les décors : on recouvrit de plâtre tous les bois de la scène qui pouvaient en être enduits sans nuire aux manœuvres. Les décorateurs avaient constaté que les toiles de décors peintes d'un seul côté sont un aliment des plus terribles pour la propagation du feu; au contraire, quand elles sont peintes des deux côtés elles brûlent sans flamme et très lentement, et lorsqu'elles sont recouvertes avec des matières terreuses le feu ne peut y prendre; ils proposèrent donc d'enduire toutes les toiles de décoration d'une couche de colle dans laquelle on aurait auparavant délayé du plâtre très fin.

Depuis, on a sans cesse essayé de rendre ininflammables les décors et les costumes. Mais, malgré les progrès des découvertes modernes, la fatalité l'emporte sur l'industrie humaine. Les théâtres brûlent toujours, et même, à mesure qu'on avance, les incendies deviennent plus terribles et font chaque fois un plus grand nombre de victimes.

L'éclairage des salles ne varia pas beaucoup durant tout le XVIII[e] siècle. On remplaça cependant, dans la deuxième moitié du siècle, la masse des petits lustres qui éclairaient la salle par un lustre unique de grandes dimensions. Lors de la construction de l'Odéon, on fit divers essais. Lavoisier adressa à l'Académie des sciences un long mémoire sur l'éclairage des théâtres, concluant qu'il fallait établir les foyers lumineux sur des points élevés et cachés des spectateurs, et au moyen de réflecteurs renvoyer les feux sur les endroits à mettre en lumière. C'était proposer le principe de l'éclairage électrique actuel. Bachaumont applaudit à cette proposition et fit voir qu'elle apporterait une réalité de plus au théâtre; jusqu'alors, en effet, les feux de la rampe, qui étaient les seuls à éclairer la scène, partaient d'en bas, tandis que la lumière du jour vient d'en haut, contradiction absolue que l'on aurait dû corriger depuis longtemps, et qui néanmoins n'a pas empêché la rampe de subsister[1]. En même temps, on cherchait, à l'Odéon, à remplacer, dans le lustre central, toutes les bougies par des quinquets à huile, d'invention nouvelle[2]. La chose réussit, et jusqu'à l'apparition du gaz les grands lustres de théâtre se composèrent de lampes à huile.

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, 1[er] décembre 1781.

2. Archives nationales, O[1] 1714 et suiv. L'essai fut fait pour la première fois le 5 mars 1784.

CHAPITRE VI

LE COSTUME

Sous la Régence, les costumes demeurent au théâtre ce qu'ils étaient sous Louis XIV. A l'Opéra, jusqu'en 1724, on conserve les modes mythologiques de fantaisie ornementale à lambrequins répétés à la façon de Bérain, et à la Comédie-Française on joue avec les habits de ville.

Lorsque la Comédie-Italienne revient en France, soit sous l'influence de Gillot, soit sous celle de Watteau, de Boucher, ou de tout autre dessinateur, elle inaugure une série de costumes amusants, principalement des costumes de femmes, comme celui de Colombine, que l'on retrouve souvent dans les pièces françaises.

Adrienne Lecouvreur était déjà à l'apogée de son talent lorsqu'elle introduisit un premier changement dans les habitudes de la Comédie-Française. Au lieu de mettre des robes de ville pour jouer les héroïnes de l'antiquité, elle prit l'habillement de cour, plus ornementé, plus brillant, plus difficile à porter. Elle joua pour la première fois, suivant ce principe, le *Tyridate* de Campistron en 1727, avec une robe à longue queue traînante, à paniers d'une largeur extraordinaire, qui, étant donnée la présence des spectateurs sur la scène, devait être d'une incommodité excessive[1].

Les hommes ont pour toutes les pièces de l'antiquité la cuirasse à tonnelets en toile d'argent ou d'acier avec des brodequins à l'antique, de larges manches et des manchettes bouffantes; comme coiffure, ils joignent à cet attirail de César d'occasion le petit chapeau alors à la mode, qu'ils recouvrent d'un panache presque aussi haut qu'eux[2]. Avec ce

1. Monval. Notice publiée en tête des *Costumes de la Comédie-Française*, par Guillaumot.

2. Ainsi est représenté le comédien français dans la gravure de Watteau intitulée *les Comédiens français*.

costume on joue Abner ou Auguste jusqu'à l'époque de Talma. Si, au lieu de représenter des empereurs romains ou des héros de la fable, les personnages de tragédie appartenaient à une période de l'histoire plus moderne, on les habillait comme les femmes, à la mode du jour. Ainsi apparaissait Venceslas en costume de prince, avec un cordon bleu en sautoir.

Lorsqu'une pièce se jouait depuis longtemps, certains habits s'usaient plus que d'autres. On les remplaçait par des vêtements à la mode du jour, tandis que ceux qui avaient résisté continuaient à servir. Il en résultait pour certaines comédies une cacophonie générale de mise en scène où des individus avaient l'air de représenter une galerie de modes différentes, remontant à vingt-cinq ou trente années.

Dans la comédie de caractère proprement dite, qui est censée se passer au temps où l'on joue, aucun changement ne s'est encore opéré : on joue Molière, non pas en habit de son temps, mais à la mode de l'époque où l'on est. Ouvrez une édition du grand comique, qu'elle soit illustrée par Boucher ou par Moreau, les acteurs y sont vêtus au goût du moment où l'artiste dessine.

A l'Opéra, les costumes de fantaisie du temps de Louis XIV disparurent vers 1725 ou 1726. Des errements identiques à ceux qui règnent à la Comédie-Française s'introduisent sur la scène lyrique, et désormais les chanteuses viennent charmer le public dans le costume qu'endossent les grandes dames pour les réceptions de Versailles[1].

Il en fut ainsi jusqu'à la Révolution : au Théâtre-Français et à l'Opéra, on joua la comédie dans les costumes de ville, la tragédie et l'opéra dans les costumes de cour. On tenta bien quelques réformes, et certains acteurs ou actrices de talent s'efforcèrent de donner plus de réalisme et de vérité à leur costume, et par suite à leur jeu, mais chacune de ces tentatives demeura isolée durant le XVIII[e] siècle et ne trouva pas d'imitateurs.

Que d'anecdotes amusantes pourrait fournir l'histoire du costume de théâtre au XVIII[e] siècle! Un jour une jeune actrice de dix-huit ans, Mlle Desenne, débute à Fontainebleau devant Louis XV, âgé de treize à quatorze ans. Elle tient le rôle d'Hermione dans *Andromaque*. Le roi est touché de la façon dont elle joue et lui fait cadeau pour son

1. Voir les gravures représentant des scènes de divers opéras en tête de chaque volume de la Collection des Opéras français.

rôle d'un costume de cour contenant 1 100 onces d'argent, c'est-à-dire pesant 25 kilogrammes. On conçoit combien il devait être pénible, pour une si jeune actrice, de jouer la pièce de Racine avec pareille armure sur le corps![1]

L'habitude de donner des vêtements aux acteurs, que nous avons déjà vue au XVII[e] siècle, continua jusqu'à la Révolution, puis elle disparut complètement, au moins en France.

Cependant voici une anecdote qui rappelle cet usage déjà si loin de



Scène de ballet de l'opéra de *Sylvie* (d'après Carmontelle).

nous. Il y a quelques années, on jouait à la Comédie-Française *le Sphinx*, d'Octave Feuillet. Le prince de Galles assistait à la représentation, dans laquelle M. Febvre tenait le rôle d'un Anglais. Après le deuxième acte, le prince de Galles se rendit au foyer des artistes et, s'adressant à M. Febvre, il le félicita d'avoir joué un Anglais contemporain sans lui prêter cet accent exécrable qu'il est d'usage d'employer en pareil cas. « Vous avez fait aux Anglais un compliment délicat, lui dit-il, en le faisant s'exprimer dans le plus pur français; il n'y a qu'une chose à laquelle je puisse trouver à redire, et ce n'est qu'un détail de votre

1. Monval, *op. cit.*, *passim.*

toilette : votre canne. Un Anglais n'en aurait point une comme la vôtre. Voulez-vous accepter la mienne? » En disant cela, le prince offrit à l'acteur le malacet qu'il tenait à la main et qu'il avait rapporté de son dernier voyage dans l'Inde, en ajoutant : « Je vous prie de vous en servir sur la scène. » A l'acte suivant, M. Febvre se présenta au public avec la canne du prince de Galles, qui, en la lui donnant, perpétuait sans le savoir une vieille tradition des grands seigneurs à l'égard des comédiens.

Les premières pièces de Voltaire eurent une mise en scène ridicule. *Zaïre* se jouait avec des habits de Polonais ou des dolmans et des pelisses de hussards[1].

Ulysse n'apparaissait qu'en habits d'Arménien. En 1747, dans *l'Amour castillan*, les acteurs eurent des vêtements espagnols, ce qui produisit une grande émotion parmi le public. L'année suivante, Mme de Pompadour fournit les costumes du *Catilina* de Crébillon, principalement ceux des sénateurs. C'étaient des toges de toile d'argent bordées de pourpre et des vestes de toile d'or. Le tout, dit la quittance, festonné et enrichi de diamants. Et pourtant il s'agissait du sénat de la République, ce sénat austère que n'avilissait pas encore le luxe impérial!

L'Orphelin de la Chine fut pour la Comédie-Française l'occasion d'une de ces tentatives que nous avons signalées plus haut. Voltaire abandonna sa part d'auteur pour subvenir aux frais des décors et des costumes. Mlle Clairon délaissa les paniers, les manches et autres ornements, tels que les gants, que Grecques et Romaines, héros et héroïnes, avaient toujours portés. La grande tragédienne parut dans un costume chinois, ou du moins du genre de ceux dont Boucher ou Le Prince habillaient les Chinois des tapisseries des Gobelins ou ceux des paravents de Mme de Pompadour[2]. Il se composait d'une double jupe d'étoffe blanche, d'un corset de cannetet vert orné de cartissane et de réseaux et glands d'or; la robe ou polonaise était en gaze couleur feu

1. Monval, *op. cit.*, *passim*.

2. Voir Diderot, *Traité de la poésie dramatique*, cité par E. de Goncourt, *Mademoiselle Clairon*. Paris, 1890, p. 122. « Une actrice courageuse vient de se défaire du panier et personne ne l'a trouvé mauvais. Elle ira plus loin, j'en réponds. Ah! si elle osait un jour se montrer sur la scène avec toute la noblesse et la simplicité d'ajustement que ses rôles demandent! Disons plus, dans le désordre où doit jeter un événement aussi terrible que la perte d'un fils et les autres catastrophes de la scène tragique, que deviendraient, autour d'une femme échevelée, toutes ces poupées frisées, pommadées? Il faudrait bien que tôt ou tard elles se missent à l'unisson. La nature, la nature! on ne lui résiste pas; il faut la chasser ou lui obéir. »

et or doublée de taffetas feu. Le Kain en Gengis-Khan avait un habit de lampas cramoisi et or, un manteau doublé en peluche de soie tigrée; sa coiffure se composait de onze branches de plume baïoque très longue, avec une aigrette rouge au centre, et un sabre à fourreau de velours cramoisi pendant à son côté. Chinois et Chinoises de fantaisie, soit! mais pour les spectateurs c'étaient de véritables Chinois. Dans toute autre



Mme Vestris, de la Comédie-Française.

pièce, c'eût été une marquise ou un duc tout poudré avec cordon bleu, qui aurait, devant le public, représenté des personnages de l'Empire du Milieu.

Le Kain et Mlle Clairon luttèrent toute leur vie, sinon pour l'exactitude du costume[1], qui ne pouvait encore exister, du moins pour la

1. « A tenter cette réforme, non seulement Clairon faisait preuve d'un certain courage, mais elle montrait encore un désintéressement, un esprit de sacrifice à la gloire de son art, qu'on ne rencontre pas tous les jours. Elle disait à Marmontel, lorsqu'il la revoyait après la représentation de *Bajazet* sur le petit théâtre de Versailles et qu'il la complimentait sur son succès : « Eh! ne voyez-vous pas qu'il me ruine? Toute ma riche garde-robe de théâtre est

vraisemblance de la mise en scène. Le jour où ils n'étaient pas en scène, leurs camarades retombaient dans les erreurs d'autrefois. D'ailleurs, lors des fêtes si célèbres du mariage de Marie-Antoinette, à Versailles, Mlle Clairon, qui reparaissait sur la scène après une longue absence, joua le rôle d'Athalie dans une robe de cour des plus éclatantes, dont voici la description : « Corset haut de manches, grand manteau de glacé or, rayé de satin pourpre et doublé de mosaïque cramoisie et or, avec bordure de satin pourpre, brodé en or et doublé de taffetas jaune. La jupe de dessous en cannetet, brodée en or, avec écharpe de satin pourpre, le tout orné d'or et de pierreries[1]. » Elle était coiffée d'une perruque poudrée relevée sur la tête avec une aigrette à panache, à la façon dont on représente toujours Marie-Antoinette.

Le Kain, pour le rôle d'Abner, avait une cuirasse en soie d'acier brodée en or, un haut de manches en satin vert brodé en or et doublé de taffetas blanc, une culotte de satin vert, un manteau à cézarine de velours tigré doublé de satin cramoisi, le tout orné d'or et de pierreries. Sa coiffure se composait d'une perruque à cadenettes ornée de pierreries et de plumes blanches; ses chaussures étaient à la romaine, en satin vert avec festons d'or[2].

A la Comédie-Française, Mlle Dumesnil jouait à la même époque le rôle d'Athalie avec des robes à paniers. Il semble qu'en agissant ainsi elle conservait une sorte de tradition à laquelle le public était habitué, car les paniers avaient alors quelque peu diminué d'ampleur, et Mlle Dumesnil en jouant Athalie mettait une robe démodée et dont la coupe paraissait avoir quelque chose d'antique, puisqu'on ne la voyait plus à la ville déjà depuis plusieurs années.

Ce n'était pas seulement le costume, mais le fond même du spectacle qui devenait parfois ridicule : Mlle Raucourt, qui à son apparition sur le Théâtre-Français eut un grand succès de beauté, joua le rôle de la statue dans le *Pygmalion* de J.-B. Rousseau en robe à paniers toute garnie de guirlandes de roses. M. Gérôme nous a depuis, dans un charmant groupe de sculpture, représenté cette fable avec non moins d'agrément, quoique avec plus de vraisemblance. Mais, au XVIIIe siècle,

« dès ce moment réformée; j'y perds pour dix mille écus d'habits, mais le sacrifice en est fait. » (E. de Goncourt, *Mademoiselle Clairon*, Paris, 1890, p. 124, et *Mémoires* de Marmontel, t. II. livre V.) — Voir aussi : *le Courrier des spectacles*, n° 267, 15 novembre 1797.

1. Archives nationales, O1 3266.

2. *Ibidem.* Se reporter à la gravure des *Comédiens français* de Watteau, déjà citée.

les jupes et les corsets de Mlle Raucourt ne choquèrent personne, pas même l'auteur, qui posait en principe que l'on ne devait pas se soucier de l'illusion. « On voit sans rire, disait-il, Cornélie en pleurs avec deux doigts de rouge et Pauline en paniers; ça ne choque personne et ne



Mlle Sallé (d'après le portrait de Lancret).

fait rien au succès des pièces. Si le costume est négligé, on le pardonne aisément : car on sait bien que Corneille n'était pas tailleur ni Crébillon perruquier. »

A l'Opéra, les faunes, les dryades et les divinités s'écartent dès 1725 des traditions du siècle de Louis XIV. Tous les danseurs s'affublent alors de la même façon. Un long fourreau d'étoffes collantes descendant plus bas que la taille avec des tonnelets formant de petites jupes,

de grands bas et un panache sur la tête : tel est le costume de ballet au XVIII[e] siècle.

Quant aux femmes, elles portent comme dans la tragédie les habits de la cour, et les danseuses exécutent leurs pas avec d'énormes paniers comme ceux de Mme de Châteauroux ou de Mme de Pompadour[1].

Adrienne Lecouvreur étant morte, sa garde-robe fut mise en vente et achetée en totalité par une chanteuse, Mlle Pélissier. Celle-ci jouait alors, en 1730, le rôle de la Folie dans l'opéra-folie *le Carnaval et la Folie*; elle s'amusa, chaque fois qu'elle paraissait dans cette pièce, à endosser un des différents costumes de la grande actrice. On vit ainsi la Folie défiler successivement dans les habits de Chimène, de Roxane, de Pauline, de Célimène ou de Jocaste!

En fait, ce n'étaient que des robes de bal de couleurs variées.

Mlle Salé voulut rompre avec les paniers et porter la robe de gaze légendaire des danseuses. Elle n'y put réussir à Paris. Elle dut se diriger sur Londres, et là, dans le ballet de *Pygmalion*, elle inaugura le costume traditionnel, qui subsiste encore.

A l'Opéra, Mlle Saint-Huberty rompit avec la tradition du costume de cour dans les rôles lyriques[2] : représentant une Grecque, elle voulut

1. Voici quels étaient les costumes pour l'opéra de *Castor et Pollux*, représenté à Versailles le 9 juin 1770 (Archives nationales, O[1] 3266) :

« M. Le Gros. Rôle de Castor. Cuirasse de moëre acier brodée en argent, pièces et manches de taffetas chair tendre, mancherons et draperie de panne cerise brodée en argent et ornée de franges argent et pierreries, mante de glacé argent doublée de taffetas blanc, culotte de panne cerise, perruque à cadenettes, casque modelé orné d'un panache blanc, rosettes cerise et argent, collier chair, gants et bas blancs, chaussures à la grecque de satin blanc avec festons, lassures blanches et argent, un sabre et un bouclier.

« M. Larrivée. Rôle de Pollux. Cuirasse de moëre acier, brodée en or, pièce et amadis chair, mancherons rotonde redrapée et culotte de velours bleu, la draperie et mancherons brodés en or ornés de franges d'or et pierreries, mante de glacé or doublée de satin blanc et attachée par des cordons et glands d'or ornés de pierreries. Perruque à cadenettes, casque modelé à aigle orné de plumes blanches, rubans et rosettes bleues pour les cadenettes, collier de diamants, gants et bas chair, chaussures à la grecque de velours bleu avec lassures et feston or, un sabre et un bouclier.

« Mlle Arnoult. Rôle de Telaire. Habit à la grecque, fond de satin blanc brodé en paillons argent fin à grands ramages, la draperie ornée de franges argent à jassemins et relevée par chaînes et attaches de pierreries, grande mante de satin blanc brodée de même et doublée de gaze argent. Perruque à grandes boucles, ruban blanc chenillé argent, bouquet de plumes blanches et perles pour coiffure et collier, gants, bas et souliers blancs. »

2. « Depuis la retraite de la célèbre Clairon, aucune actrice n'avait montré un goût plus décidé pour l'observation des costumes que la Saint-Huberty; elle le portait si loin que, souvent, elle sacrifiait à l'exactitude et à l'amour de la vérité tous les avantages que le désir de plaire fait ordinairement rechercher par les femmes. » (*Courrier des spectacles*, n° 267, 15 novembre 1797.)

paraître telle qu'on se les figurait alors, c'est-à-dire portant le vêtement de femme romaine restitué d'après un bas-relief quelconque du musée du Vatican. Ainsi elle se montra vêtue d'une longue tunique blanche attachée sous le sein, les jambes nues, les cheveux défaits retombant sur les épaules. Ce vêtement parut scandaliser les gentilshommes de la cour et défense fut faite à l'actrice de l'endosser de nouveau.

Pour le rôle de Didon, le dessinateur du roi, Moreau le jeune, alors à Rome, composa un costume d'après les monuments qu'il avait sous les yeux. Une tunique de toile maintenue par une ceinture au-dessus de la taille, un cothurne lacé sur le pied nu, un voile sur la tête et un manteau de pourpre. A notre époque, si soucieuse de l'archéologie, Didon nous paraîtrait, dans ce costume, tout aussi ridicule qu'en robe à paniers et en cheveux poudrés. Mais alors, Grecs, Romains, Phéniciens, Égyptiens et Carthaginois se confondent en une seule formule, celle de l'antique, dont les ruines de Rome font tous les frais[1].

Mlle Maillard, la doublure de la Saint-Huberty, et qui jouait sans cesse à sa place, s'était également fait faire pour son habit de Médée un dessin par David[2].

C'était là le commencement des costumes à l'antique que devait immortaliser la peinture de David et que les *merveilleuses* allaient adopter dans les dernières années du siècle. C'était surtout le commencement de l'ère de recherches et d'étude du passé que l'on pousse si loin aujourd'hui et qui peut-être ne donne pas, le plus souvent, de meilleurs résultats, au moins dans les dessins d'habits des théâtres subventionnés par l'État.

Durant la première partie du siècle, les paysans et les paysannes d'Opéra avaient figuré dans des costumes de ducs et de duchesses de la cour[3]. Une réaction se produisit bientôt, et l'on vit apparaître les bergers de Watteau ou de Boucher qu'on avait déjà vus au Théâtre-

1. En voici la preuve dans l'anecdote suivante, racontée par Pujoulx (*Paris à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1801, p. 46) : « Le Kain, fatigué de jouer tous les rôles de princes étrangers, grecs, romains, etc., avec un habit de soie qu'on nommait à « la Romaine », se fit faire un habit grec pour jouer Oreste. Dauberval, qui jouait les confidents, apprenant que le costumier était dans la loge de Le Kain, y monte et, charmé du nouveau costume, s'écrie naïvement « La première fois que je jouerai un rôle de Romain dans une pièce nouvelle, je me ferai « faire un costume grec semblable au vôtre. »

2. E. de Goncourt, *la Saint-Huberty*. Paris, 1885, p. 173. Lettre de Dauvergne du 24 avril 1786.

3. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 108.

Italien et à l'Opéra-Comique. Mlle Guimard se mit pour les ballets en paysanne à la façon de Boucher, et Marie-Antoinette copia plusieurs fois ses costumes pour les ballets qu'elle dansa à Trianon ou ailleurs[1]. Ce n'étaient pas les seuls rapports qui existassent entre la comédienne et la reine. Le théâtre de Marie-Antoinette faisait avec celui de la Chaussée-d'Antin un perpétuel échange de bons procédés et surtout de matériel. Témoin cette note, extraite des comptes des Menus Plaisirs du 15 mai 1778 : « Une voiture chez Mlle Guimard, pour chercher des accessoires de décoration pour les spectacles de Marly, Choisy et l'Orangerie de Versailles[2]. »

A Favart et surtout à sa femme revient l'honneur de l'innovation du costume paysan. Mme Favart parut pour la première fois, dans *Bastien et Bastienne*, en véritable campagnarde, la croix de Jeannette autour du cou, la chemisette laissant la poitrine découverte, la jupe courte, un chapeau de paille avec un nœud de ruban sur la tête. Elle obtint un franc succès, et ne tarda pas à personnifier les types des bergères alors si à la mode, et si souvent reproduits par les arts. Renchérissant encore sur Mlle Clairon, qui avait porté dans *l'Orphelin de la Chine* un costume de Chinoise à la Boucher, lorsqu'elle eut à représenter le rôle de Roxelane dans *les Trois Sultanes* elle fit venir de Constantinople les vêtements d'une femme du harem, et pour la première fois sur le Théâtre-Français apparut une actrice avec le véritable costume de son rôle. Immédiatement Mlle Clairon lui demanda la permission de copier ce costume pour le rôle de Roxane de *Bajazet*, et l'Opéra le lui emprunta également pour la représentation de *Scanderberg*[3].

Du reste, Favart poussait aussi loin que possible l'exactitude. Ainsi, dans *les Noces chinoises*, qu'il donna au Théâtre-Italien, il fit acheter du *supercague* de la cour des Indes et des habits du pays qui firent grand effet. La décoration, les meubles, tout, jusqu'aux moindres accessoires, dans cette pièce, était peint et moulé sur des dessins originaux[4]. Pourquoi donc, de nos jours, voyons-nous les administrateurs des théâtres subventionnés ne pas s'astreindre aux mêmes soins que Favart, et se désintéresser des détails de la mise en scène!

1 *Mémoires* de Fleury, 1844, p. 228.
2. Archives nationales, O[1] 3054.
3. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t II, p. xxi
4. *Ibidem*, p. 28.

Au moment de la Révolution, lorsque Talma arrive aux Français et veut compléter la réforme ébauchée par la Saint-Huberty, il adopte le costume antique, tel du moins qu'on le comprenait à cette époque. S'inspirant des restitutions que les archéologues d'alors, l'abbé Barthélemy, Millin, Villemin, Winckelmann et tant d'autres, avaient mises à la mode, Talma apparaît un jour drapé dans des habits de laine, chaussé du cothurne, les jambes et les bras nus. Il sanctionnait ainsi la révolution du costume de théâtre, et désormais on allait chercher à le restituer à toutes les époques et à ne représenter que des personnages vêtus, sinon comme ils l'avaient été, du moins comme on supposait qu'ils avaient dû l'être. Cependant, quelque effort qu'ait tenté l'archéologie, les costumes de théâtre, malgré toutes les études auxquelles se sont livrés les dessinateurs, ne marquent pas l'époque qu'ils veulent représenter, mais plutôt celle à laquelle ils ont été faits. C'est ce que nous constaterons bien des fois au XIXe siècle, dans les dessins de Louis Boulanger, d'Hippolyte Lecomte, de Devéria et de tant d'autres.

Aux Bérain paraît avoir succédé, comme dessinateur de costumes à l'Opéra, un sieur Martin, sur lequel nous n'avons aucun détail biographique, mais dont l'existence nous est révélée par un album de gravures représentant des costumes composés par lui vers 1730. Vuagnard et Ducreux font toujours les masques[1], qui ne disparaissent complètement à l'Opéra qu'en 1772, lorsque Gardel paraît dans *Castor et Pollux* à visage découvert et sans perruque. On ne garda plus alors de masques que pour la représentation des Vents et des Furies. Cette révolution dans la toilette des hommes est bientôt suivie de celle qui fait disparaître, chez les danseuses, les énormes tonnelets qu'elles portent sur leurs jupes.

Martin fut remplacé à l'Opéra et à la cour par un certain nombre de dessinateurs, dont le plus célèbre est Boucher[2], auquel il faut ajouter les

1. Le prix d'un masque était de 6 francs. (Archives nationales, O[1] 3044.)

2. La bibliothèque de l'Opéra possède quatre dessins de costumes de Boucher; trois sont encadrés : un costume pour le rôle de Titon, un costume de femme (sans doute le rôle d'Armide), un costume de prince d'opéra. Le quatrième se trouve dans le recueil des dessins originaux des costumes de l'Opéra, t. VII. Il représente le costume de Mlle Lemière pour le rôle de l'Aurore, et est ainsi décrit de la main de Boucher : « La mante fond azur rayée d'or agrafée avec rosaces de perles. L'habit et les manches gaze d'argent foncée avec des nœuds de perles longues et rondes; ceinture en écharpe de roses et de perles. Une étoile brillante sur la tête. »

Parmi les recueils provenant des Menus Plaisirs et contenant des dessins de costumes, on peut citer, outre ceux du fonds de la bibliothèque de l'Opéra, dont une grande partie vient

Slodtz, les Bocquet et probablement d'autres inconnus. — A la Comédie-Française ni, encore moins, à l'Opéra-Comique, on n'a conservé les noms des dessinateurs de costumes.

de la collection Taylor, et ceux du Théâtre-Français, un volume chez M. de Goncourt, un volume chez M. George Duplessis, de l'Institut, plusieurs volumes à la Bibliothèque nationale dont un provenant d'Achille Devéria. Enfin tout dernièrement on en a mis en vente un certain nombre portant au revers la mention : « Service des Menus Plaisirs ». Quoique ces derniers dessins aient été attribués à l'un des Slodtz, ils ne peuvent être de lui, car ils sont datés de 1765, et le dernier survivant des Slodtz est mort en 1764.

CHAPITRE VII

LA DÉCORATION ET LES DÉCORATEURS

Bérain, puis son fils, continuent jusqu'en 1726 à exécuter les décorations de l'Opéra, suivant les errements du temps de Louis XIV. Après la mort du fils, la place fut concédée au chevalier Servandoni, qui transforma du tout au tout, par deux inventions fondamentales, l'art de la décoration théâtrale.

D'abord Servandoni rompt avec le principe de la perspective symétrique ou régulière en inventant la perspective oblique et les points de vue multiples, qui lui permettent de représenter des architectures de biais, des jardins, des paysages, des sites divers, tels qu'ils sont dans la nature et non plus d'après une convention perpétuellement uniforme : par là il crée ce qu'on appelle dans le métier la plantation du décor.

En même temps, il arrive à produire l'élévation des sujets représentés. Avant lui, un arbre ou un monument ne dépassait jamais la hauteur des châssis; quand il était dans les derniers plans, il ne tenait guère plus de la moitié de la hauteur de la scène et il apparaissait toujours peint en entier. Au contraire, Servandoni ne reproduit souvent que la partie inférieure du monument ou de l'arbre qu'il veut représenter; la partie supérieure, restant cachée dans le haut du théâtre, se termine au gré de l'imagination du spectateur, qui a le champ libre pour se figurer tout ce qu'il ne voit pas[1].

1. Il ne reste rien de l'œuvre de Servandoni. Pourtant il existe à la Bibliothèque nationale, au cabinet des Estampes, un magnifique dessin représentant le décor d'un ballet dont le sujet était *les Sciences* et qui paraît être de lui. Dans une énorme salle tout encombrée des attributs de la science et des arts, mappemondes, chevalets, marteaux, ciseaux, instruments d'optique, s'ouvre vers la gauche une galerie. Toute l'ornementation, un peu exubérante, donne à ce dessin l'aspect féerique qui est indispensable à la décoration théâtrale. Ajoutons encore que le décor réduit représentant un palais et que nous donnons à la page suivante semble pour des raisons fort sérieuses être la reproduction d'un décor de Servandoni. Il est

Il inaugura, le 19 février 1728, pour la représentation d'*Orion*, le principe des perspectives obliques par un décor représentant l'embouchure du Nil. D'après un journal de l'époque, les rochers éclairés par le soleil, composés et peints avec un goût bizarre, imitaient si bien la nature, qu'ils semblaient vrais. Ces rochers étaient disséminés avec tant d'art, et la grandeur des uns était si bien opposée à la petitesse des autres, qu'ils laissaient voir un lointain surprenant au delà de la chute du Nil. Toute la décoration avait *son point de vue de côté*; enfin, par l'effet de la perspective, la plantation était combinée de telle façon que, malgré *le manque de symétrie dans l'emplacement des fermes*, *on n'apercevait pas les coulisses*[1].

Il appliqua sa deuxième invention dans la composition d'un palais pour l'une des reprises de *Pyrame et Thisbé*. On voyait le soubassement et les premiers ordres d'architecture sur les châssis; la partie supérieure se perdait dans les plafonds, et le faîte du monument était caché aux yeux des spectateurs, qui le reconstituaient dans leur esprit.

Il se surpassa deux ans après, le 29 novembre 1729, à la reprise de *Thésée*. La perspective donnait à l'architecture peinte sur le décor une élévation extraordinaire. D'après *le Mercure*, « la scène paraissait être beaucoup plus haute dans le fond du théâtre que sur le devant : on y voyait deux ordres d'architecture ayant 32 pieds réels, qui semblaient en avoir plus de 60; jusqu'alors, aucune décoration n'avait eu au fond du théâtre plus de 18 pieds de haut[2] ». Aussi, lorsqu'on représentait un palais, les châssis les plus rapprochés mesuraient toute la hauteur de la scène, qui pouvait avoir 9 mètres, et les châssis suivants allaient toujours en diminuant jusqu'à ceux du fond, qui ne mesuraient plus que 3 mètres. Tous les espaces vides du haut étaient remplis par des toiles simulant le ciel. On comprend quel succès prodigieux dut obtenir Servandoni lorsque, s'emparant de cet espace vide si considérable, il le remplit de décorations qui produisaient un effet plus agréable à l'œil, mais qui surtout créaient pour les spectateurs des milieux vraisemblables représentant réellement la nature.

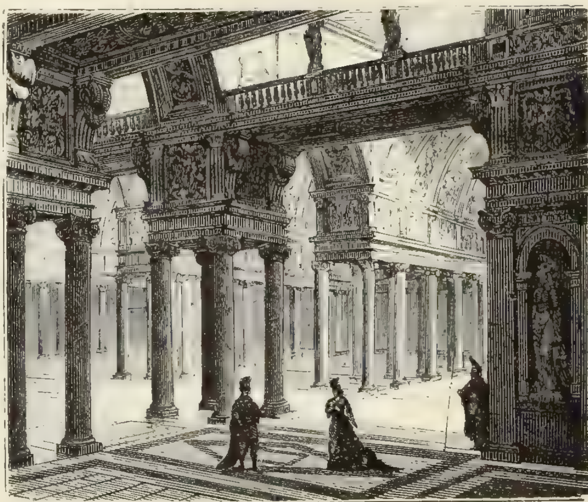
Ces améliorations n'étaient pas sans apporter de nombreuses diffi-

d'ailleurs gravé dans les planches de l'*Encyclopédie* (t. X) et dans Dumont : *Parallèle des principales salles de théâtre*, 1763, ouvrage des plus complets et des plus utiles pour tout ce qui concerne l'architecture théâtrale du XVIIIe siècle.

1. *Mercure de France*, mars 1728, p. 560 et suivantes.

2. *Ibidem*, janvier 1730, p. 147; et les frères Parfait, *Histoire de l'Académie de Musique*, Bibliothèque nationale, ms. fonds fr. 12355.

cultés dans l'exécution matérielle du décor. Jusqu'alors, les châssis réguliers, mus par des mécaniques, se plaçaient symétriquement, sans exiger aucun effort intellectuel de celui qui les construisait et de ceux qui les montaient. Leur plantation cessant d'être régulière, il fallut combiner les modèles ou maquettes de telle façon qu'elles fussent maniables sur la scène; et la disposition des diverses parties du décor devait être agencée en vue de laisser des espaces suffisants au passage des figurants, et en même temps de présenter dans toutes leurs parties un point de vue complet pour les spectateurs placés dans divers endroits de la salle.



Un décor de Servandoni.

Servandoni résolut tous ces problèmes : les maquettes qu'il fit purent toujours être exécutées par les peintres placés sous ses ordres, et les machinistes surent en faire l'emploi tant à l'avantage des jeux de scène qu'à celui de la vue des spectateurs.

Successivement Servandoni fait pendant dix-huit années plus de soixante décorations remarquables pour l'Opéra, parmi lesquelles le palais de Ninive, le temple de Minerve, le palais du Soleil et le palais de Scanderberg.

Tandis qu'il travaille aux décorations de l'Opéra, le roi lui concède la salle des machines, aux Tuileries, pour son usage personnel. Il y expose des dioramas dont les sujets sont religieux ou historiques. « La musique accompagnait les transformations, qui s'opéraient aux yeux des spectateurs au moyen de machines. Les seuls acteurs qui parurent dans ces pièces étaient des mimes, qui n'avaient qu'à compléter l'effet des tableaux[1]. »

Le premier qu'il exposa représentait l'église Saint-Pierre de Rome[2]. L'année suivante, il donne l'*Histoire de Pandore*, dont il rend les

1. J. Moynet, *l'Envers du théâtre*. Paris, p. 24.
2. *Mercure de France*, février 1738.

jeux de scène éclatants par d'habiles effets de lumière. En 1740, il s'attire de nouveaux applaudissements par la représentation de la *Descente d'Énée aux Enfers*, à laquelle succèdent en 1741 *les Diverses Aventures d'Ulysse*, *Léandre et Héro* en 1742, *le Tasse* en 1751, *la Constance couronnée*, etc., etc.[1]....

Profitant des découvertes de Servandoni, un grand nombre de peintres décorateurs apparaissent successivement, mais surtout sur les scènes des théâtres de la cour. Jusqu'en 1763 en effet, à l'Opéra, dans la vieille salle du cardinal de Richelieu, les décors ne peuvent être entretenus et deviennent en peu de temps tout à fait minables, à tel point qu'on se félicite de l'incendie qui les a détruits, dans l'espoir qu'on n'aura plus « ces vieux habits qu'on renouvelle en les couvrant d'oripeaux, ni ces antiques décorations que l'on rebarbouille périodiquement, ni ces vieilles machines qui montrent toujours la corde ». On demande du neuf, et même ce vœu s'étend jusqu'aux actrices! Les révolutionnaires en matière de musique renchérissaient encore, regrettant que « l'incendie n'ait pas été jusqu'à l'entrepôt des partitions de l'Opéra, pour y consumer toute la musique française[2] ».

Boucher, cependant, fait des décors pour l'Opéra; il connaît Servandoni, et il est probable que ce dernier n'a pas autant que son jeune ami la connaissance des figures, car c'est Boucher qui exécute les personnages sur les maquettes des décors. En 1737, 1738 et 1739, il travaille pour l'Opéra; de 1744 à 1748, il en est le décorateur en chef, aux appointements de 2 000 livres. En 1742, il expose au Salon un paysage du hameau d'Issé qui doit être exécuté pour le grand opéra de ce nom (de Lamotte et Destouches). L'année suivante, il fait le modèle des décorations et des habits du fameux opéra des *Indes galantes*, de Rameau[3].

Il s'agit de représenter une de ces merveilleuses féeries orientales où la nature ensoleillée étale ce qu'elle a de plus gai et de plus chatoyant : fleurs animées des parterres les plus éclatants, richesses

1. Voir *Lettre de M.* *** *à Mme de* *** *sur le nouveau spectacle donné au théâtre des Tuileries le* 31 *mars* 1754 *par le sieur Servandoni*, Paris, Ballard, 1754, in-8; et *Description du spectacle de « la Constance couronnée », exécutée sur le théâtre des Tuileries le dimanche* 27 *mars* 1757, *par le sieur Servandoni*. Veuve Delorme, in-8, Paris, 1757. Ce sont les deux seuls libretti des spectacles de Servandoni que nous ayons pu retrouver à la Bibliothèque nationale.

2. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 88.

3. Voir *Supplément au Roman comique*, ou *Mémoires pour servir à la vie de Jean Monet*. Paris, 1772.

accumulées des nababs les plus fastueux du Bengale, pierres précieuses brillant au soleil de l'Orient, monuments aux masses imposantes faits de marbres sculptés dont les silhouettes éclatantes de blancheur se détachent sur des forêts séculaires, tels sont les décors que le pinceau de Boucher a donnés à l'opéra de Rameau[1].

En 1746, à la reprise de *Persée*, il fait les modèles des cinq décorations de l'Opéra. A celle d'*Atys*, dans la décoration du palais du fleuve Sangar, il invente un mécanisme qui simule une voûte d'eau se jouant perpétuellement comme une cascade au milieu des colonnes qui supportent l'édifice. L'éclat de la lumière placée dans le fond du théâtre se reflète sur les chutes d'eau. Les premiers plans de la décoration, d'un ton plus mat, reposent la vue et servent de cadre à ce palais de cristal lumineux[2], d'où s'échappent des fontaines coloriées, antérieures de cent cinquante ans à celles de l'Exposition du Champ de Mars en 1889.

Boucher était tout d'imagination dans ses décors de théâtre; il ne respectait pas l'archéologie, dont il n'aurait d'ailleurs eu que faire pour des féeries. Quelques esprits chagrins et plus pédants que savants s'en fâchent : « Malgré toute la licence que permettait le sujet, dit l'un d'eux, on ne peut pardonner à M. Boucher d'avoir fait la moitié de son ordre à bossage et refend, tandis que le reste est en colonne torse. Quand on examine cette décoration, ne voit-on pas qu'elle est d'un peintre qui s'est mêlé d'architecture sans en connaître les vrais principes, et Servandoni est bien au-dessus de Boucher. » Cependant, comme l'Italien a quitté le théâtre, il faut bien lui trouver un remplaçant, et notre critique consent à accepter Boucher : « Dans les décors bocagers, il a quelque talent; il rendra bien ces beaux jardins, ces belles grottes, ces beaux paysages où l'on reconnaît avec plaisir un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil. A-t-on jamais vu un plus beau tableau que ces toiles de fond? » Puis, revenant à sa thèse favorite, notre critique ajoute : « Tout ce qu'on peut lui reprocher, c'est

1. Voir Arthur Pougin. *Rameau. Étude sur sa vie et ses œuvres*. Paris, 1876. M. Pougin, un des critiques musicaux les plus compétents de notre époque, bien connu d'ailleurs par ses travaux sur Bellini (Paris, 1868), sur Boïeldieu (Paris, 1875), sur Adam (Paris, 1877), est en outre l'auteur d'un livre sur les théâtres des mieux conçus et des plus utiles, intitulé : *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885, auquel nous avons eu maintes fois recours.

2. Paul Mantz, *Boucher, sa vie et son œuvre*, p. 149.

d'avoir donné quelquefois des choses peu correctes en architecture[1]. »

Citons encore, parmi les œuvres de Boucher pour l'Opéra, les maquettes des *Fêtes chinoises* de Noverre en 1754, que Guillet, Moulins et de Leuze exécutent en grand.

En 1764, pour l'inauguration de l'Opéra dans la salle des machines, aux Tuileries, il compose les décors de l'opéra de *Castor et Pollux*. En 1766, il fournit de nouvelles maquettes pour le ballet de *Silvie*.

Du reste, ce n'est pas seulement pour le grand Opéra que s'exerçait le talent de Boucher. Il ne dédaignait pas de dessiner et de peindre des marionnettes « durant l'année où les pantins sont en grande mode[2] ».

En 1746, on avait inventé des petites figures de carton dont les membres étaient rattachés par des fils : un fil correspondant par derrière à chaque membre le faisait remuer. « Il y a de ces figures peintes par de bons peintres, — dit l'un des boulevardiers du temps, grand amateur de nouvelles, — entre autres par M. Boucher, un des plus fameux de l'Académie, et qui se vendent même fort cher. Il y en a aussi d'autres — qui ne sont plus pour les enfants — dont les postures sont assez lascives. Paris s'en amuse et l'on en voit de pendues aux cheminées des grands et des bourgeois. »

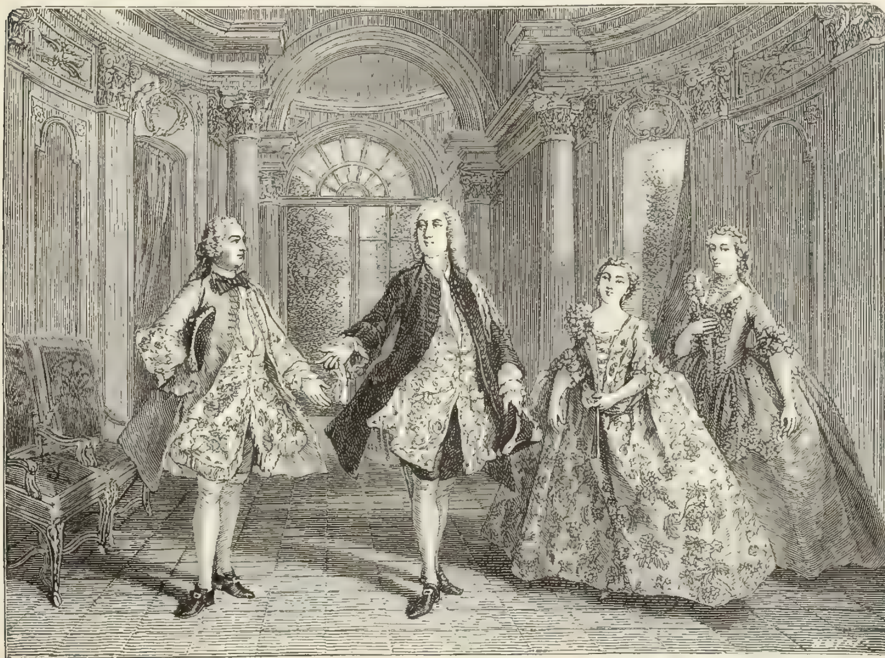
De nos jours, le théâtre des marionnettes a pris un grand caractère avec les pièces religieuses de M. Bouchor, et il a trouvé dans M. Lucien Doucet, qui en a fait les décors, un digne successeur de Boucher.

Non seulement Boucher peignait des maquettes, mais même quelques-uns de ses tableaux décoratifs étaient les reproductions de décors de pièces de théâtre. Ainsi l'une des scènes des *Vendanges de Tempé*, de Favart, lui servit d'indication pour plusieurs de ses gracieuses fantaisies[3].

L'émule de Boucher, Fragonard, fait aussi des maquettes pour l'Opéra et pour les théâtres de société, comme celui de la Guimard; puis, à côté de lui, les Slodtz, les Tremblin et toute une suite de peintres aujourd'hui inconnus, et dont nous allons essayer de restituer la personnalité, donnent à la scène française de la fin du XVIII[e] siècle un cadre charmant.

1. *Lettre sur la peinture*, 1748, *passim*.
2. *Journal* de Barbier, édit. Charpentier, 4[e] série, p. 212.
3. *Mémoires et Correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. XXI.

Lorsque la Comédie-Française s'installe à l'Odéon actuel, on commande un certain nombre de maquettes aux deux architectes qui dirigent la construction, Peyre et de Wailly : « Ils font un décor d'ordre dorique de six châssis et quatre demi-fermes, de deux ou trois plafonds, quatre fendillons et un rideau de fond; les colonnes en granit rose, les chapiteaux et les bases en marbre blanc et les corps et arrière-corps en marbre blanc veiné. » Ils composent également le temple



Scène du *Glorieux*, de Destouches, d'après Lancret.
(L'acteur placé dans le milieu est Granval.)

d'*Athalie* et le rideau d'avant-scène. Ce dernier est payé 3000 livres, les décors chacun 8000 livres, et tous sont exécutés par le décorateur Le Crosnier[1].

Malheureusement, on n'avait pas encore pris les précautions nécessaires pour la conservation des décors, et l'on n'avait pas de magasins suffisants pour les garder en bon état; deux ans après l'exécution des maquettes, Peyre et de Wailly envoyaient un rapport au directeur des bâtiments pour lui faire savoir qu'elles étaient tout usées par le frottement qui résultait des différents mouvements qu'on leur faisait subir[2].

1. Archives nationales, O[1] 1705.

2. *Lettre de M. d'Angevillers à M. de la Ferté* du 27 avril 1784. *Archives nationales*, O[1] 844.

Quelques précautions économiques que l'on prenne à l'Opéra comme au Théâtre-Français pour faire durer éternellement les décors, il faut de temps à autre, cependant, lorsque les toiles des châssis tombent en loques, renouveler le palais à volonté des tragédies et la chambre des comédies. Alors, on voit à chaque nouveau décor s'accentuer le mouvement architectural du style qui se modifie. A la Comédie-Française, les salons où l'on joue Molière ou Destouches sont ceux qu'on a pu voir encore dans les vieux hôtels des fermiers généraux ou des grands seigneurs du temps de Louis XV.

Ainsi, par exemple, dans l'inventaire des décors du château de Versailles en 1770, nous trouvons la mention suivante : « Chambre pour les comédies de Molière. Décoration d'ordre ionique en marbre vert et marbre brèche violette; les ornements en or, le fond en partie circulaire[1]. »

Pour la tragédie, le palais à volonté devient une cour d'honneur à la façon de celles des grands hôtels parisiens du XVIII[e] siècle, comme l'hôtel Soubise (les Archives nationales) nous en fournit encore un exemple. Crébillon et Voltaire virent ainsi leurs pièces se jouer dans les mêmes décors que ceux où les jours suivants on représentait *Athalie* et *le Cid*.

Qu'on ne s'effraye pas trop! les mêmes errements subsistent encore, et il n'y a pas longtemps (1891) que le directeur de la Comédie-Française commandait à MM. Rubé et Chaperon un nouveau décor pour les représentations d'*Athalie*; jusqu'alors on jouait cette tragédie dans un décor fait en 1806 pour *Sémiramis*[2].

Tout à la fin du siècle, les critiques commencent à se préoccuper de l'archéologie et de la vraisemblance. « Le *Ballet des Horaces et des Curiaces*, dit Bachaumont[3], n'a pas été admiré ici : on reproche au décorateur d'avoir mis des anachronismes en représentant Rome avec des monuments beaucoup trop modernes! »

Les Italiens, principalement les Milanais, ont durant le XVIII[e] siècle continué leur école de décoration, qui vers 1760 devient particulière à la Scala. A Venise, Tiepolo jette un éclat incomparable, et son talent doit certainement s'attacher aux opéras et aux ballets de son temps.

1. Archives nationales, O[1] 3481. C'est dans ce décor que Lancret a représenté *le Glorieux*, de Destouches.

2. Voir le journal *le Temps* du 24 février 1892.

3. *Mémoires secrets*, 22 janvier 1777.

La Comédie Italienne, rentrée en France, a amené avec elle un décorateur dont nous avons vainement cherché le nom dans les comptes royaux : il a cependant un talent réel, et Cochin vante un préau de prison et une galerie de palais qu'il exécuta vers 1730[1]. Avec Favart la décoration des Italiens passe entièrement à des mains françaises.

Déjà sous l'influence italienne s'était développé le principe des ruines antiques qu'Hubert Robert devait populariser dans l'École française. A la fin du siècle, soit sous l'influence de Rousseau, soit sous celle de l'opéra-comique de Favart, on en vient au sentimentalisme, qui se traduit à la cour par le hameau de Trianon. Les décors champêtres l'emportent sur ceux d'architecture. On se plaint toujours qu'ils ne sont point assez beaux, et Cochin demande en 1781 que Joseph Vernet et Hubert Robert soient appelés à la direction artistique de l'Opéra[2].

Comme on le voit, la décoration théâtrale était plus brillante au XVIIIe siècle qu'au XVIIe. Ses progrès au point de vue du réalisme furent considérables, et au point de vue artistique son niveau s'éleva, avec Servandoni, Boucher et Fragonard, à la hauteur de l'art le plus accompli. Mais s'il est demeuré quelques-uns des dessins de Vigarani et de Bérain, au contraire aucun de ceux de Servandoni, de Boucher et de Fragonard n'a survécu. Seul, le rideau du théâtre de l'Odéon, dû à l'imagination des architectes Peyre et de Wailly, nous a été conservé. On peut toutefois comprendre, d'après le goût du XVIIIe siècle, d'après le courant d'esprit et d'art qui régnait, surtout d'après le talent remarquable des peintres, combien ces décors devaient être beaux, et combien nous avons perdu à ne pas les retrouver de nos jours[3].

1. Il est possible que Cochin veuille parler de Pietro Algieri, qui exécuta les décors des *Fées rivales*, jouées en 1748 à la Comédie-Italienne et dont *le Mercure* fait grand éloge.

2. Cochin, *Lettre sur un projet de salle pour l'Opéra*. Paris, 1781, in-12.

3. On peut remarquer en terminant qu'un des principaux défauts de la décoration théâtrale jusqu'au milieu du XIXe siècle tenait à la manière d'éclairer la scène. Tandis que la lumière naturelle vient toujours d'en haut, au théâtre on éclairait par en bas, et le foyer de clarté qui partait des pieds de l'acteur ne suffisait pas à rendre tous les effets, si multiples et si merveilleux, que produit le soleil sur les sites naturels. — Voir Pujoulx, *Paris à la fin du* XVIIIe *siècle*. Paris, 1801, p. 128.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

ÉTAT GÉNÉRAL

DU MAGASIN DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE EN 1782

(ARCHIVES NATIONALES, F[17] 25)

Parmi les costumes dont nous avons retrouvé le détail, nous signalons ceux-ci comme étant les plus curieux :

« Vingt-quatre habits de soldats romains, cuirasses et lambrequins de toile, manches couleur chair, le tout orné de rubans de fil blanc.

« Habits de chevaliers, cuirasses et culottes de moëre d'acier verte, chamois galonnés d'argent.

« Habits d'Américains : corsage de damas couleur de bois, ornements de toile cerise, mosaïque de moëre d'argent, manche de taffetas chair, coiffures garnies de plumes et de crins; ceinture et bracelets de plumes rouges.

« Habits de Tartares, de peau de tigre, manches et corsage de toile chair, culottes chamois.

« Vingt habits de prêtres romains pour *Athalie* en damas bleu avec bordures et étoles glacées d'or.

« Huit habillements de Diane, jupes et corsets de taffetas chair, draperies et mantes de taffetas tigré, le tout garni de feuilles de chêne. »

II

DÉCORS

DU THÉATRE DE LA COUR DE VERSAILLES EN 1770

(ARCHIVES NATIONALES, O[1] 3481)

« Chambre pour les comédiens; — cette décoration est d'ordre ionique en marbre vert et marbre brèche violette, les ornements en or, le fond de ladite décoration en partie circulaire.

« Le temple d'*Athalie*; — en marbre blanc veiné, les chapiteaux et les figures en albâtre; les plafonds en tableaux coloriés.

« Galerie d'arsenal pour *Gaston et Bayard*; — la décoration représente des drapeaux, des arquebuses, des canons démontés et des piles de boulets.

« Salon asiatique pour *la Reine de Golconde*; — avec colonnes, vases de porcelaine, fleurs polychromes et fond de brocart d'or.

« Le décor des tombeaux dans *Sabinus*, en pierre de genre gothique, les voûtes en gris, les fonds en bleu parsemé d'étoiles d'or, les tombeaux en marbre et bronze. »

III

ÉTAT DES DÉCORS

EXISTANT DANS LES MAGASINS AU MOMENT DE L'INSTALLATION DE L'OPÉRA AU BOULEVARD SAINT-MARTIN EN 1780

(ARCHIVES NATIONALES, O[1] 845)

Décors existants, à réparer ou à agrandir. — Le palais à portique du *Siège de Calais*, la place publique, le petit salon de compagnie, le hameau, la galerie de Fontainebleau, la chambre du meunier, la prison de *Gabrielle* et de *Pierre le Cruel*, la forêt, les camps d'*Iphigénie* et de *Pierre le Cruel*, le palais chinois, la prison du *Siège de Calais*, le salon d'*Eugénie*, *l'Orphelin anglais* (*sic*), *Sémiramis* (*sic*), *Mérope* (*sic*), *Olympie*, *le Bourgeois gentilhomme*, *Guillaume Tell*, *les Troyens*, *Philoctète*.

Décors nouveaux à 5 000 fr. chacun. — Un temple, un superbe palais, un autre palais inférieur, un magnifique salon, une chambre dite « de Molière », un beau jardin.

IV

EXTRAIT DES COMPTES

DES MENUS PLAISIRS RELATIFS A LA FOURNITURE OU A L'ACHAT DES CHAUSSURES POUR LES ACTRICES

(ARCHIVES NATIONALES, O[1] 3054)

Nous avons relevé dans les comptes des Menus Plaisirs ces détails intéressants, relatifs à la fourniture ou à l'achat de chaussures pour les actrices (Archives nationales, O[1] 3054) :

Pour la parodie de *Roland*, souliers de ville de Mlle Guimard, de couleur noire. 6 livres.
Pour la parodie d'*Ermeline*, brodequins noirs pour Mlle Guimard. . . . 12
Pour Mlle Saint-Huberty, souliers couleur de chair, dans le rôle de l'Amour. 6

V

RELEVÉ

DU PRODUIT DU PARTERRE A LA COMÉDIE-FRANÇAISE PENDANT LES ANNÉES 1775-1781

(ARCHIVES NATIONALES, O[1] 845)

1775-1776.	106 613 livres.
1776-1777.	113 327
1777-1778.	126 549
1778-1779.	113 291
1779-1780.	108 965
1780-1781.	118 972

ANNÉES.	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS.	LOCATION.	LOGES A L'ANNÉE.	TOTAL.
1776-1777	314	438 380 l.	245 100 l.	683 480 livres.
1777-1778	342	515 819 l.	248 400 l.	764 219
1778-1779	317	448 706 l.	255 900 l.	704 606

L'année 1777-1778 est l'année de comédie la plus longue. L'Empereur et M. de Voltaire étaient à Paris et l'on avait la paix.

VI

BIBLIOGRAPHIE

DES

PEINTRES DÉCORATEURS DU XVIII[e] SIÈCLE

ANDRÉ[1]. — Il a fait, d'après les dessins du chevalier Servandoni, des décorations pour l'Opéra, entre autres celles de *l'Empire de l'Amour*, en 1733.

1. Les frères Parfait, *Histoire de l'Académie de Musique*. Bibliothèque nationale, mss. fonds fr. 12355.

ARTUS[1], peintre en fleurs. — Il a exécuté sous la direction de Slodtz, en 1763, des guirlandes sur des châssis et des rideaux de fond.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

BARION[1], décorateur. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

BENOIT[1], décorateur de la Comédie-Française en 1730.

1. *Archives nationales*, O[1] 2859, f° 217.

BERINZAGO[1], peintre italien, né à Agnadel. — Le maréchal de Richelieu le fit venir à Bordeaux où, en 1758, il était attaché en qualité de peintre décorateur au « spectacle de Bordeaux » ; il peignit pour cette salle un palais gothique, et en 1763 le décor d'un temple pour la représentation d'*Olympe*. Plus tard, il fut chargé de peindre pour le Grand-Théâtre de Bordeaux sept décorations : le grand salon, un palais d'ordre corinthien, la place publique, la chambre rustique, l'intérieur d'un palais brillant, le désert, un péristyle d'ordre dorique.

Il a peint aussi les décorations du théâtre de Lyon, du théâtre de la Rochelle, et a travaillé aux décors de l'Opéra de Paris.

1. Marionneau, *les Salons bordelais au* XVIII[e] *siècle*, Bordeaux, 1884, p. 119; et Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, 1860, p. 92.

BERTIER[1], peintre d'ornements. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

BLONDEL[1] (JACQUES-FRANÇOIS), fils de Jean-François, membre de l'Académie, l'auteur célèbre de *l'Architecture française* (6 vol. in-8). — Il a dirigé des travaux de décoration en différentes circonstances.

1. Voir Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. I, p. 541.

BOCQUET (Les)[1]. — Il existe toute une série d'artistes de ce nom dont l'identification est assez difficile. On peut cependant distinguer un Jean-Antoine Bocquet, maître doreur, qui vivait en 1783; un Nicolas-François Bocquet, qualifié peintre du roi, qui mourut en 1716; un Antoine Bocquet, graveur, qui vivait dans les environs de 1700; un Louis Bocquet, sculpteur et architecte à Angers.

Celui qui nous occupe ici portait vraisemblablement les prénoms de Simon-Louis; il avait le titre de « peintre-dessinateur et inspecteur général des Menus Plaisirs du roi ». Il peignait l'ornement avec goût, mais s'est surtout occupé des dessins d'habits. Il a fait entre autres ceux de l'opéra d'*Armide* sous la direction de Boucher, et c'est de lui que paraissent être les quantités de recueils de dessins provenant des Menus Plaisirs et dispersés dans les dépôts publics et les collections particulières.

Comme décorateur, il a travaillé aux décors du théâtre du Petit Trianon et de celui de Choisy, pour lequel il fit entre autres, en 1774, les décors de l'opéra de *l'Union de l'Amour et des Arts*.

Il a aussi travaillé avec Moreau et Hallé à la décoration de la pompe funèbre de Louis XV. En l'an V et en l'an VI il était décorateur en titre de l'Opéra. Ses appointements étaient de 3600 francs.

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3e série, 1880-1881, p. 301 et 1887, p. 122. Article de M. Guiffrey. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 110. *Archives nationales*, O[1] 2887, 2888 et 3044. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 208. *Gazette des beaux-arts*, 1re série, t. VI, p. 248; t. VIII, p. 127; et t. XI, p. 501. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Les artistes français des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, par le marquis de Granges de Sugères. Paris, 1893, p. 28. Célestin Port, *les Artistes peintres angevins*. Paris, 1881, p. 47. *Almanach historique* de 1776. Archives de l'Opéra. *Mémoires des fournisseurs*.

BOITEAU[1], peintre d'architecture. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

BOIZOT[1] (Antoine), peintre de figures. — Il a exécuté pour un décor la statue en bronze du roi avec tous les ornements du piédestal et les bas-reliefs, « telle qu'elle vient d'être inaugurée sur la place Louis XV ». Il a représenté aussi des figures humaines, grandeur nature, en marbre, et différents groupes d'enfants. Il a travaillé à la manufacture des Gobelins en 1745. Il est mort en 1782 avec le titre de peintre du roi.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87. Jal, *Dictionnaire critique de biographie* et d'histoire. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. II, p. 12. Havard et Vachon, *les Manufactures nationales*. Paris, 1889.

BONNARD[1], peintre paysagiste. — Il a travaillé sous la direction de Slodtz, principalement à des décorations funéraires

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. II, p. 41.

BOUCHER. — Tout ce qui est relatif à l'œuvre théâtral de Boucher a été inséré dans le texte.

BOUDON[1], bon paysagiste. — Il a exécuté d'après les maquettes de Boucher les Champs-Élysées, les cavernes de l'Enfer et le rideau des dehors de la ville de Sparte pour la décoration de l'opéra de *Castor et Pollux*, lors de l'inauguration du grand Opéra en 1764.

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1886, p. 122. Article de M. Guiffrey. *Mercure de France*, février 1764.

BOUILLIER, décorateur du théâtre de Nancy en 1760.

BRIART (Gabriel)[1], élève de Natoire, prix de Rome en 1755, membre de l'Académie en 1768. — Il a exécuté les plafonds de la salle du banquet royal du pavillon de Lucienne; il a travaillé en 1770 à la décoration du Grand-Théâtre de Versailles et a reçu 30 000 livres.

1. *Archives nationales*, O[1] 2873. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87. *Revue universelle des arts*, t. XII, p. 392. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. II, p. 133.

BRUNETTI[1] (Paul-Antoine), 1723-1783. — Brunetti, peintre d'architecture et de toutes les parties de décorations, était établi à Paris en 1760. Il est connu par ses travaux dans les églises, hôtels et différents théâtres de Paris. En 1760, il était chargé de la remise à neuf de toute la décoration de la salle du Théâtre-Français de la rue des Fossés-Saint-Germain. Les décors représentant le salon pour les comédies, la chambre pour le Molière, la place publique, le jardin, le camp, le paysage, le temple de Sémiramis, étaient de lui. Au moment où Favart écrit pour en faire l'éloge, Brunetti exécute dans son atelier pour le même théâtre un palais pour *Hypermnestre*, et il est sur le point de commencer un temple pour *Athalie*.

Brunetti portait le titre de peintre doreur et décorateur de la Comédie-Française. Ses ouvrages les plus remarquables en dehors du théâtre sont : l'église des Enfants-Trouvés, l'escalier de l'hôtel de Luynes, l'escalier de Bellevue, l'escalier et le Pavillon du maréchal de Richelieu, le pavillon de l'hôtel d'Egmont. La place de premier ingénieur et architecte décorateur de l'impératrice d'Allemagne lui est proposée en 1760, à la mort du sieur Bibienna.

Il avait avec lui un décorateur de second ordre, nommé Spourny, qui lui était d'une grande ressource, et il avait pour protecteur M. le duc de Choiseul.

En 1747, il a fait d'après les maquettes de Slodtz les statues du décor de *l'Hymen et l'Amour* pour le mariage de Marie-Josèphe de Saxe.

1. Voir *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1887, p. 125. *Lettre de Favart au comte Durazzo*, publiée par M. Guiffrey. *Nouvelles Archives de l'art français*, t. VI, 1885, p. 157, et 1873, p. 397. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 348 v°. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. II, p. 173.

CANDELLI. — Décorateur du théâtre de Spa[1].

1. *Gazette de Liège*, juin 1771.

CANOT[1], peintre en figures. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz; il a peint dans le rideau d'avant-scène de Choisy, en 1763, un sujet de figure, grandeur nature, avec plusieurs enfants et attributs en coloris, paysages et fleurs; pour un rideau de fond représentant une place publique, il a peint seize petites figures et six petits bas-reliefs; sur un autre rideau de fond, il a peint des figures et des sphinx.

Sous les ordres de Boucher, il a peint avec Lallemand et Boudon la décoration de l'olympe du cinquième acte de *Castor et Pollux*.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008. *Mercure de France*, février 1764.

CAURET ou CAUVET[1]. — Il est peu probable que ce soit le décorateur célèbre du même nom; il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

CHARVILLE ou CHAVELLE[1], peintre d'architecture. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

CRÉPIN[1], excellent paysagiste. — Il a du talent pour l'ornement et les fleurs; il peint aussi la figure.

1. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 146.

DECHANEL-DESESSARTS, pensionnaire du roi, l'un de ses comédiens ordinaires, demeurant rue de Vaugirard. — Il a fait pour Brunetti des esquisses et dessins relatifs aux décorations du Théâtre-Français[1].

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1885, p. 157.

DELOBEL (Nicolas[1]), élève de Boulogne, membre de l'Académie en 1734, peintre d'histoire, 1693-1763. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, principalement à des décorations de pompes funèbres.

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341. *Abecedario* de Mariette, t. II, p. 85. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. III, p. 329. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87. Duplessis, *Description du tableau allégorique de la réunion de la Lorraine à la France*, peint par Nicolas Delobel. Paris, 1853.

DOYEN (Gabriel-François[1]), élève de Carl Van Loo. — Un tableau célèbre, *la Mort de Virginie*, lui valut en 1759 son admission à l'Académie. Parti en Russie en 1791, il y mourut en 1806, après avoir fait le plafond de la chambre de Paul Ier, décoré la bibliothèque de l'Ermitage et exécuté le plafond d'une galerie du palais de Pawlosk.

Il a travaillé, en 1763, sous la direction de Slodtz, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3908. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes français*, 1882-87. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. III, p. 470.

DUBOIS, peintre décorateur. — Il fait la décoration de la salle et du rideau de la scène du théâtre d'Angers. Le seul détail que nous possédions sur cette dernière œuvre est la mention de la devise qui y était inscrite :

Omen felicitatis publicæ
Censura facilior arte[1].

1. Bordier Langlois, *Angers sous le régime municipal*, t. II, p. 76.

DUCLOS[1], machiniste et décorateur de la Comédie-Italienne en 1760. — Il avait été le décorateur du théâtre de Favart à l'armée du maréchal de Saxe et directeur des menus plaisirs du même maréchal. Il était en même temps fabricant d'accessoires de théâtre, tels qu'armes, masques en carton, en or, tant en fin qu'en faux. Il était l'inventeur d'un serpent qui resta fameux dans les annales du théâtre anglais. Mû par un simple ressort en spirale, revêtu de toile, ce serpent faisait des choses merveilleuses. Après avoir rampé sur le théâtre, il montait et s'entortillait à un arbre avec des mouvements qui imitaient parfaitement la nature. Des paysans armés de fléaux paraissant l'attaquer, il s'élançait de côté et d'autre pour se défendre. Enfin on l'assommait; il tombait alors, il haletait, palpitait, rendait le dernier soupir avec une vérité qui faisait croire aux spectateurs que c'était un objet réel.

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1887, p. 123 et 127. Article de M. Guiffrey.

DUSAULX[1], peintre d'architecture. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

DUTILLEUL[1], peintre de fleurs. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, principalement aux décorations de pompes funèbres. Il était membre de l'Académie de Saint-Luc. Il a plusieurs fois exposé aux Salons des natures mortes.

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341 v°. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87.

DU TOUR[1], peintre de fleurs. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, principalement à des décorations funéraires.

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341.

FOURRÉ[1] le fils, élève de Servandoni, décorateur du comte de Clermont; depuis entrepreneur de théâtre et prédécesseur immédiat du fameux Nicolet.

1. Arthur Heulhard, *la Foire Saint-Laurent*. Paris, 1878, p. 182.

GAULTIER[1], peintre en marbre. — Il a travaillé sous la direction de Slodtz, principalement pour des décorations funéraires.

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341.

GIRARDET (Jean), peintre, né à Lunéville en 1709, mort en 1798. Élève de Claude Charles, professeur à Nancy, il passa huit années en Italie, peignit des fresques dans la galerie de Florence et dans un salon du palais de Stuttgard et devint premier peintre du roi Stanislas. Parmi ses œuvres on cite une « Annonciation » et une « Descente de Croix ».

En 1763 il était décorateur du théâtre de Nancy : c'est lui qui en avait fait le rideau[1].

1. Renseignement fourni par M. Duvernoy, archiviste à Nancy.

GONZALES[1], élève de Berinzaggo, peintre de paysages et décorateur, né en 1741, mort en 1801. — En 1788, il a fait les décors de deux pantomimes héroïques de Dauberval jouées à Bordeaux et intitulées *Dorothée* et *Orléans sauvée*. En 1798, il peignait des décors à Marseille.

1. Marionneau, *les Salons bordelais au* XVIII[e] *siècle*. Bordeaux, 1884, p. 151.

GRODE[1], peintre de paysages. — Il a travaillé sous la direction de Slodtz en 1763; il a peint un ciel du rideau de *Zeliska* et un petit fond de paysage; il a fait aussi « les plafonds et les châssis de la forêt de Dodone, et dans le port de Bordeaux différents effets de lointain et de paysage ».

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

GUILLET, MOULINS, DE LEUZE[1]. — Ils ont travaillé en société comme décorateurs de l'Opéra en 1753 et 1754. De Leuze était surtout peintre d'architecture, Guillet et Moulins paysagistes; ils ont besoin, dit Favart, de travailler ensemble pour réussir.... Leurs paysages sont charmants et de la plus grande fraîcheur, leur architecture un peu mesquine, leur ornementation bonne; ils ne font pas de figures. Guillet et Moulins avaient travaillé pour le théâtre de la salle des machines sous la direction de Servandoni; ils avaient principalement réussi la décoration du *Mogol*. Moulins était membre de l'Académie de Saint-Luc. A ce titre, il y exposa, en 1751, une *Matinée* et une *Soirée*, et en 1753 un *Paysage avec rocher et chute d'eau*. En 1754, ils ont fait les décors des *Fêtes chinoises* de Noverre d'après les maquettes de Boucher. Ils ont aussi été associés avec un nommé Dumesnil et furent chargés sucessivement de la décoration de la salle construite par Soufflot dans le théâtre des Machines aux Tuileries et de celle du nouvel Opéra de Moreau au Palais-Royal. Moulins a exposé ses théories relatives à la décoration dans un poème intitulé : *Essai sur l'art de décorer les théâtres*, Paris, 1760.

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 3[e] série, t. III, 1887, p. 122. Article de M. Guiffrey. *Archives de l'Opéra*, mémoires des fournisseurs.

JOLY (André), décorateur du théâtre de Nancy en 1757.

LABBÉ[1] (Joseph). Peintre de l'Académie de Saint-Luc, mort en 1767; il était peintre attitré du comte d'Eu.

Il a travaillé avec Tremblin sous la direction de Blondel à la décoration d'un théâtre pour une représentation donnée par les jésuites, en 1748, au collège Louis-le-Grand.

1. Ernest Boysse, *le Théâtre des jésuites*. Paris, 1880, p. 66. Guiffrey, *Scellés et inventaires d'artistes français*. Paris, 1885, II, 411.

LAGRENÉE[1] (Louis-Jean-François), peintre, 1724-1805. — Il a fait, en 1779, le plafond du théâtre de Trianon construit par Mique; le sujet représente Apollon dans les nuages, accompagné des Grâces et des Muses. Élève de Carl Van Loo. Il alla, en 1760, à Saint-Pétersbourg, où il a laissé un tableau allégorique représentant la princesse Élisabeth, protectrice des arts.

1. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 112. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. V, p. 360.

LALLEMAND[1] (Jean-Baptiste), peintre de paysages, de marines et d'allégories mythologiques, probablement élève de Vernet, 1710-1805. — Il a fait d'après les maquettes de Boucher la décoration de l'Olympe du cinquième acte de *Castor et Pollux* pour l'inauguration de l'Opéra en 1764.

1. *Mercure de France*, février 1764. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. VII, p. 248.

LEFÈVRE[1], peintre d'ornements. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

LEMAIRE[1], peintre d'architecture. — Il exécute le décor pour la représentation donnée par les jésuites au collège Louis-le-Grand en 1748.

Un artiste du même nom, à moins que ce ne soit le même, fut chargé de peindre pour le Grand-Théâtre de Bordeaux trois décorations : un temple, une prison et la chambre de Molière.

Il a aussi travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. Ernest Boysse, *le Théâtre des jésuites*. Paris, 1880, p. 66. Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*. Bordeaux, 1860, p. 92. *Archives nationales*, O[1] 3008.

LESUEUR[1], décorateur de Nîmes. — Le théâtre de cette ville possédait encore il n'y a pas longtemps un palais exécuté au XVIII[e] siècle par ce décorateur. Il a dû travailler à la Comédie-Française en 1786.

1. Émile Campardon, *les Comédiens du roi de la troupe française*. Paris, 1879, p. 66.

LUPINO, BLUCKMORE et ROBERTSON[1], décorateurs anglais qui paraissent avoir été associés et ont fait des décors du genre des dioramas pour des pièces données à Londres ayant comme sujet la Révolution française. On y voyait la prise de la Bastille.

1. *Supplément aux « Révolutions de Paris »*, dédié à la nation, n[os] du 22 au 29 août 1789, p. 63.

MACHY[1] (PIERRE-ANTOINE DE), 1723-1807, élève de Servandoni; membre de l'Académie en 1758.— Il a surtout fait des tableaux représentant des ruines d'architecture. En 1761, il exécuta l'intérieur de la nouvelle église de Sainte-Geneviève d'après les projets de Soufflot; en 1763, l'intérieur de l'église de la Madeleine; il se chargea de la pose de la statue de Louis XV sur son piédestal. On possède de lui un grand nombre de peintures, de gouaches ou d'aquarelles représentant des rues de la capitale.

En 1776, il a fait à l'Opéra, pour l'*Orphée* de Glück, des décorations qui furent très remarquées.

1. Bachaumont, *Mémoires secrets*, 24 avril 1766. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. VIII, p. 164.

MARTIN[1], décorateur. — Il travaillait sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

Il a travaillé aux Gobelins en 1745.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008. Havard et Vachon, *les Manufactures nationales*. Paris, 1889.

MASSON (JACQUES[1]), peintre. — Il a travaillé aux décorations théâtrales sous les ordres de Servandoni.

1. *Archives nationales*, Y 947. — *Revue de l'art français*, t. V, 1888, p. 266.

MAZIÈRES[1], peintre. — Il a travaillé à la décoration des théâtres de Versailles et de Choisy. Il a fait entre autres le décor de *Zémire et Azor* et un palais d'ordre corinthien pour *Mérope* d'après les maquettes de Bocquet. Le décor de *la Partie de chasse de Henri IV*, jouée sur le petit théâtre de Versailles, est aussi de lui.

En 1783, à Trianon, pour l'opéra-comique des *Sabots*, il peignit un grand tertre de gazon orné de fleurs, un cerisier, un autre arbre, et en 1784 les décors de *Dardanus*, drame lyrique.

Il fait aussi pour le théâtre de la cour à Versailles, en 1774, une boutique de menuisier, une salle d'audience de l'Empereur, genre gothique (dont les colonnes sont coupées au tiers et les bases à nervures tournantes), des paysages, des places publiques, en un mot toutes les décorations les plus variées. Pour *le Barbier de Séville*, il peint un portique en marbre avec des moulures rehaussées d'or, une porte ouvrant au milieu et des croisées. En 1778, pour le même théâtre de la cour à Versailles, il fait un décor de salon avec un plafond de marbre blanc et des panneaux sculptés et travaille à la décoration du théâtre posé à Marly dans le parc : au *Bosquet de Bacchus*, et à Choisy pour la décoration de diamants d'*Érosine*[2].

1. *Archives nationales*, O[1] 3044. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 241 et 266. — 2. *Archives nationales*, O[1] 3054.

MOREAU (LOUIS-GABRIEL[1]), élève de de Machy. — Il s'est surtout distingué dans les gouaches; il était peintre de paysages et d'architecture et a travaillé à des décorations de théâtre avec Bocquet. Il est mort en 1806. On a vendu récemment une curieuse collection de gouaches de lui, qui appartenait au peintre Lagournerie.

1. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. IX, p. 453.

NOCART (NICOLAS[1]), décorateur gagiste de la Comédie-Française. — Il demeurait rue Guisarde; il était âgé de quarante ans le 2 juin 1715.

1. E. Campardon, *les Comédiens du roi de la troupe française*. Paris, 1879, p. 238.

PAINE[1], peintre d'ornements. — Il travaillait sous les ordres de Slodtz, en 1763, pour la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

PARIS, peintre et architecte, né à Besançon en 1745, élève de Trouard. — Pensionnaire du roi en 1767 à l'École de Rome, il fut en 1778 nommé dessinateur du Cabinet du roi et chargé par suite de composer toutes les fêtes de la cour, les décorations de tous les théâtres du roi, les pompes funèbres, catafalques, etc., etc.... Membre de l'administration de l'Opéra chargée des intérêts du gouvernement qui avait pris ce spectacle à son compte, il fit aussi pour ce théâtre quelques décorations. Académicien en 1781, directeur de l'École de Rome en 1806, il se retira dans sa ville natale en 1817[1].

La bibliothèque de Besançon possède plus de quinze cents pièces de lui, dont trois cent soixante-dix-sept sont relatives à des décorations théâtrales. On en trouvera la liste détaillée dans *l'Inventaire général des richesses d'art de la France*. Province, t. II, 1887, p. 245 et suiv.

1. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-87.

PARROCEL[1] (Joseph-Ignace-François), natif d'Avignon, 1688-1781. — Il travaillait sous la direction de Servandoni à l'Opéra. Il a fait, entre autres, les décors de *Philomèle* en 1734. Il a travaillé aux Gobelins en 1775. Il est mort à Paris en 1781.

1. Les frères Parfait, *Histoire de l'Académie de Musique*, Bibliothèque nationale, mss. fonds fr. 12355. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. X, p. 550. Havard et Vachon, *les Manufactures nationales*. Paris, 1889. On ne compte pas moins de quinze artistes appartenant à la famille des Parrocel. M. Étienne Parrocel, dans sa *Monographie des Parrocel*, Marseille, 1861, a donné sur chacun d'eux tous les détails relatifs à leur biographie et à leurs œuvres.

PEROT[1] (Joseph), dessinateur des Menus, assez bon peintre d'architecture, mais mauvais compositeur. — Il a fait avec ses ouvriers la décoration des Menus Plaisirs en 1717 et en 1719. A la même date, il exécute les pompes funèbres en compagnie de Slodtz et de Bérain; en 1721, il fait pour le feu de la Saint-Louis à Versailles le palais de Vulcain.

1. *Mémoires de Cochin*, publiés par Ch. Henry, in-8, 1880, p. 128. *Archives nationales*, O[1] 2847, f° 109; O[1] 2849, f° 164; O[1] 2850, f° 164, et O[1] 2853, f° 263. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. XI, p. 129.

PIÈTRE ou PIETRO ALGIERI[1], premier peintre et décorateur de l'Opéra, de 1749 à 1750. — Il a d'abord été décorateur du théâtre de Dresde.

En 1749, il fit de magnifiques décorations pour *Zoroastre* et *Dardanus*. La prison de Dardanus fut surtout remarquée.

L'année précédente, il avait fait pour la Comédie-Italienne les décors des divertissements des *Fées rivales*. Il a fait aussi pour *Armide* un très beau décor à colonnes régulières.

1. Voir *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1887, p. 121. Article de M. Guiffrey. *Archives de l'Opéra*, mémoires des fournisseurs, carton n° 6. J. Moynet, *l'Envers du théâtre*. Paris, p. 24, *Mercure de France*, 18 septembre 1748. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, collection Destailleurs.

PROTIN le père[1], peintre d'architecture. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

Il exposa en 1762, à l'Académie de Saint-Luc, deux tableaux d'architecture.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

RESTIER[1], peintre d'ornements. — Il a travaillé sous les ordres de Slodtz, en 1763, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

RESTOUT[1] (Jean-Bernard), peintre célèbre et administrateur, dont le rôle maladroit est demeuré célèbre dans l'affaire du vol des joyaux de la couronne. — Il fut chargé de faire pour le Grand-Théâtre de Bordeaux des décors représentant un jardin, une forêt, un hameau, les Champs Élysées, l'Enfer, un rideau de mer, dix plafonds.

Il a travaillé aux Gobelins en 1775.

Son père Jean II Restout était peintre ordinaire du Roi et directeur chancelier de l'Académie royale de Peinture et Sculpture[2].

1. Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*. Bordeaux, 1860, p. 92. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. XIII, p. 46. — Havard et Vachon, *les Manufactures nationales*. Paris, 1889.

2. Voir *les Artistes français des* XVIIe *et* XVIIIe *siècle*, par le marquis de Granges de Surgères, 1893, Paris, p. 178 et 179, et Germain Bapst, *Histoire des joyaux de la couronne*, Paris, 1889.

ROBIN[1] (Jean-Baptiste-Claude), artiste bordelais, peintre d'histoire, membre de l'Académie de Bologne, 1725-1810. — Il peignit le plafond et les pendentifs du Grand-Théâtre de Bordeaux, construit par l'architecte Louis. Il reçut 30 000 livres pour ce travail. Son plafond a été gravé par Le Mire.

1. Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*. Bordeaux, 1869, p. 92. V. Louis, *Portefeuille ichnographique, précédé d'une notice architectonographique sur le Grand-Théâtre de Bordeaux*. Paris, 1828, p. 50. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. XIII, p. 249.

SAGERET[1], peintre. — Il est chargé de faire, pour une fête donnée par Marie-Antoinette au Petit-Trianon, en 1777, quatre boutiques et un cabinet, la maison d'un marchand de vin, deux habits, l'un de dindon, l'autre de pie, une place publique et un pavillon.

En 1781, pour les fêtes données à Trianon en l'honneur de l'empereur d'Autriche, il fait de magnifiques décors pour l'*Iphigénie en Tauride*, de Glück.

Il a surtout travaillé pour la décoration des théâtres de la cour. Il a fait, entre autres, pour le petit théâtre de Versailles, en 1778, sous la conduite de Bocquet, une décoration neuve pour les comédies de Molière, représentant une chambre « dans le costume de Louis XIV », décorée de menuiserie, tapisserie avec bordure, tableaux des croisées, rideaux, portières d'étoffe, meubles, tables, pendules, cheminées, plafonds à plates-bandes en menuiserie, avec corniches et voussures[2].

A la même date, il reçoit pour la décoration du petit théâtre de la Reine, dans le salon de la Paix, 21 470 francs[3].

1. *Archives nationales*, O[1] 2900. — 2. Gustave Desjardins, *le Petit Trianon*. Versailles, 1885, p. 210. — *Archives nationales*, O[1] 3035. — 3. *Ibidem*, O[1] 3054.

SENÉMONT (François), décorateur au théâtre de Nancy en 1763.

SERVANDONI (Jérôme). — Sa vie et son œuvre se trouvent écrits dans tous les manuels et en particulier dans la *Revue des arts décoratifs*, 1881. Article de M. Henri de Chennevières.

En 1755, il fut appelé à la cour de Saxe pour y peindre les décorations de l'Opéra d'*Aétius*. Elles furent grandement admirées, et il reçut du roi avec le titre d'architecte décorateur une pension de 20 000 livres. Il fut aussi appelé à Stuttgard, où il fit une décoration théâtrale qui devait servir à une entrée triomphale dans laquelle quatre cents chevaux devaient évoluer[1].

Tout ce qui le concerne a d'ailleurs été inséré dans notre texte.

1. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. XVI, p. 293.

SERVANDONI[1] (Jean-Raphael). — On trouve en 1786 un peintre de ce nom chargé de faire pour la Comédie-Française de la rue des Fossés-Saint-Germain des décorations avec faculté de confier certains travaux à divers peintres de son choix. Il se montra si négligent que les comédiens le remercièrent bientôt. Il avait fait entre autres les décors de l'opéra de *Scanderberg*.

1. E. Campardon, *les Comédiens du Roi de la troupe française*. Paris, 1879, p. 65 et 66.

SLODTZ[1] (Dominique-François), dessinateur des Menus Plaisirs du roi. — Il fait les décorations de *l'Année galante*, de *Persée*, et du ballet de *l'Hymen et l'Amour*, pour le mariage de Marie-Josèphe de Saxe, en 1747. En 1763, il a travaillé aux décorations du théâtre de Choisy.

Trois autres décorateurs du nom de Slodtz : Jean-Baptiste, Antoine-Sébastien et René-Michel-Ange, ont également travaillé aux décorations théâtrales entre les années 1754 et 1764; mais il est difficile de déterminer l'œuvre de chacun d'eux. On sait toutefois que Jean-Baptiste était peintre de Son Altesse Sérénissime Mgr le duc d'Orléans, et que René-Michel était dessinateur du cabinet du roi et membre de l'Académie royale de Peinture et Sculpture.

1. *Archives nationales*, O[1] 2887 et suiv., et O[1] 2985 et suiv. Guiffrey, *Scellés et Inventaires d'artistes français*. Paris, 1885, t. II, p. 357, et *Mémoires inédits de Nicolas Cochin*, publiés par Ch. Henry, 1880, in-8. *Les Artistes français des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, par le marquis de Granges de Surgères. Paris, 1893, p. 188 et 189.

SORET[1], peintre d'ornements. — Il a travaillé sous la direction de Slodtz à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

SOUBROT[1], peintre d'architecture. — Il a travaillé, en 1763, sous les ordres de Slodtz, pour la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3000.

SUÈDE[1], peintre d'architecture. — En 1763, il a travaillé, sous les ordres de Slodtz, à la décoration des théâtres des châteaux royaux.

1. *Archives nationales*, O[1] 3008.

TACONET[1], peintre décorateur de Paris. — Il fut chargé de la peinture et de la dorure de la salle du Grand-Théâtre de Bordeaux.

1. Arnaud d'Etcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*. Bordeaux, 1860, p. 92.

TARDIF[1], — Il travaillait sous les ordres de Pietre Algieri et faisait surtout des dessins d'habits, comme Bocquet.

Il a aussi travaillé sous les ordres de Slodtz pour le théâtre de Choisy; il a peint, dans le palais de *Zeliska*, six tableaux en coloris et un plafond composé de plusieurs figures; sur un rideau de fond représentant le port de Bordeaux il a peint un vaisseau et plusieurs barques.

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1887, p. 122. Article de M. Guiffrey. *Archives nationales*, O[1] 3008. *Mémoires et correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 146.

TOUSSAINT (Guibert), peintre de fleurs en 1787[1].

1. Archives de l'Opéra, mémoires des fournisseurs.

TREMBLIN ou TRAMBLIN[1]. — Charles André Tremblin, fils d'André Tremblin, professeur de l'Académie de Saint-Luc, portait le titre de peintre et directeur pour le roi des ouvrages de la Chine à la manufacture des Gobelins, en 1752. Il a été, de 1750 à 1752, peintre et décorateur de l'Opéra, et directeur des travaux des Gobelins pour les peintures et dorures des équipages. Il a fait les ornements du théâtre de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles. On lui doit aussi l'ornementation et la décoration du théâtre des Petits-Cabinets, à Versailles, et surtout de celui plus célèbre de Mme de Pompadour au château de Bellevue. La ville de Paris lui confia souvent l'exécution des dessins et des projets de fêtes publiques. « Il a, dit Favart, l'imagination vive et beaucoup de goût. Il travaille dans tous les genres, dessine la figure et très bien l'ornement.... Il irait volontiers à Vienne, dans l'espoir qu'il serait employé pour les peintures et dorures des voitures de la cour. Il a déjà fait pour Leurs Majestés Impériales plusieurs carrosses ainsi que pour monsieur le comte de Konitz. Il n'y a que lui et les Martins qui possèdent ces beaux vernis supérieurs à ceux de la Chine. » Tremblin partit à Vienne et n'y réussit pas. Il se rendit alors en Russie, où, poursuivi par le malheur et les chagrins, il se suicida. Il était le cousin de la célèbre Adrienne Lecouvreur.

Il avait exécuté avec Labbé, sous la direction de Blondel, la décoration du théâtre pour une représentation donnée par les jésuites en 1748, au collège Louis-le-Grand, ainsi que le plafond de l'Opéra en 1750.

1. Voir *Nouvelles Archives de l'art français*, 3e série, t. III, 1887, p. 119-129. Article de M. Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. V, p. 17-27 et 140. Favart, *Lettre au comte de Durazzo*, publiée par M. Guiffrey, dans l'article ci-dessus. *Archives de l'Opéra*, mémoires des fournisseurs, carton n° 6. Campardon, *l'Académie royale de Musique au* XVIIe *siècle*, 1884, t. II, p. 35. Ernest Boysse, *le Théâtre des jésuites*. Paris, 1880, p. 66. Voir aussi dans le *Mercure de France* d'avril 1748, p. 163, la description du nouveau théâtre du collège Louis-le-Grand pour la tragédie qui précède chaque année la distribution des prix fondés par le roi. *Mémoires et Correspondance littéraire* de Favart, 1808, t. II, p. 60, 71, 169 et 272. E. Campardon, *les Comédiens du Roi de la troupe française*. Paris, 1879, p. 203. *Scellés et inventaires des artistes français*, par Guiffrey, t. II, p. 17.

VERNANZAL[1], peintre d'histoire, fils d'un peintre déjà connu au siècle précédent, élève de son père, membre de l'Académie en 1771. — Il a travaillé sous la direction de Slodtz, principalement aux décorations des pompes funèbres, et a été employé aux Gobelins en 1775.

1. *Archives nationales*, O[1] 2985, f° 341. *Bulletin de la Langue, de l'Histoire et des Arts en France*, t. II, 1855, p. 266. Havard et Vachon, *les Manufactures nationales*. Paris, 1889.

PEINTRES DÉCORATEURS DE LA SCALA

Malgré tout le soin que nous avons mis à recueillir des renseignements sur les peintres décorateurs qui ont travaillé à la Scala de Milan, nos recherches sont restées infructueuses. Nous nous bornons ici à donner leurs noms, que nous avons relevés dans *Degli Artisti nelle provincie di Lombardia*, par Antonio Caimi, Milan, 1862 : Giuseppe Lavelli, peintre de figures. — Reinini, peintre de figures. — Domenico Ricardi, auteur du rideau, sur lequel il avait représenté le Parnasse. — Gaetano Vacani, peintre ornemaniste, mort en 1844. — Perego. — Angelo Menticelli. Il a travaillé au rideau du théâtre de Pesaro et à celui de la Scala. — Carlo et Cesare Ferrari. — Cavalotti.

LIVRE TROISIÈME

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

CHAPITRE PREMIER

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION

A peine l'Assemblée constituante a-t-elle proclamé la liberté des théâtres que de toutes parts on en voit surgir; mais la plupart d'entre eux disparaissent avec plus de rapidité qu'ils n'en ont mis à se créer. A la place qu'ils laissent vide s'en élèvent de nouveaux, qui meurent à leur tour. Les anciens spectacles ne sont pas moins bouleversés que les nouveaux, de sorte que, pendant la Révolution, l'histoire du théâtre est un imbroglio fort difficile à démêler[1].

La Comédie-Française jouait à l'Odéon, lorsque apparut le *Charles IX* de Marie-Joseph Chénier. Ce fut d'une part un enthousiasme indescriptible, d'autre part un terrible déchaînement de colères et de violences. Les acteurs se divisent en deux camps : d'un côté les partisans des idées nouvelles, en tête desquels se trouvent Talma; de l'autre les défenseurs de la cour, avec Molé, Dazincourt, Mlles Contat et Raucourt.

Une scission a lieu, et les premiers viennent se fixer dans une salle connue jusqu'alors sous le nom de Variétés-Amusantes, adossée au Palais-Royal, au coin de la rue Saint-Honoré, le Théâtre-Français actuel. Louis,

1. Il est d'ailleurs à noter que, pour la période révolutionnaire, les comptes des Menus Plaisirs, ces guides si fidèles pour l'histoire du théâtre, font défaut, et il est inutile d'ajouter que les entrepreneurs de spectacles n'ont rien laissé de leurs comptes dans les dépôts publics : on n'y aurait du reste trouvé guère autre chose que la preuve indiscutable qu'ils faisaient de mauvaises affaires.

qui en était l'architecte, avait, dans sa disposition intérieure, corrigé les défauts révélés par l'usage dans le Grand-Théâtre de Bordeaux. Là, Talma et les transfuges de la Comédie apportent, avec leur talent, leur répertoire de pièces nouvelles, qui attirent un public enthousiaste. A l'Odéon, le vieux théâtre français perd tous les jours de son importance, et si, durant la Terreur, il reprend, avec la pièce de *Paméla*, de François de Neufchâteau, un instant de vogue et soulève les applaudissements de ceux que révolte le régime sanglant de l'époque, il est bientôt fermé par l'autorité, et ses acteurs, traités de Brissotins et de Feuillants, sont arrêtés et jetés en prison, où ils restent une année entière.

L'Opéra, placé au boulevard Saint-Martin, joue toujours; mais, quoique en 1792 la mise en scène paraisse encore aux étrangers supérieure à ce qu'ils voient chez eux, le succès n'est guère plus grand qu'au Théâtre-Français. Les recettes, qui lui étaient pour les cinq sixièmes fournies par la location des loges, disparaissent par le fait même de la Révolution, puisque tous leurs titulaires ont émigré ou sont condamnés. Il est en de même à l'Opéra-Comique, au théâtre Feydeau, au théâtre Louvois, où le public riche manque.

De plus, tous les jeunes acteurs sont à l'armée. Et puis, que de spectacles dans la rue! Comme aux jours de la Ligue et de la Fronde, le bourgeois est garde national; il aime l'uniforme chamarré d'or et les plumets. Ceux des comédiens qui ne sont pas à la frontière servent dans la milice urbaine. Gramont, l'un des plus connus, est nommé capitaine. Un gavroche de ses subordonnés s'écrie : « Je suis fier d'être commandé par Orosmane ou Tancrède; mais, pour l'honneur de la compagnie, qu'il soit défendu aux fusiliers de siffler le capitaine![1] » Les fêtes de la déesse Raison ou de l'Être suprême font tort aux représentations populaires des grands théâtres. Le peuple préfère le plein air aux salles fermées, et l'absence de recettes réduit de tous côtés les directeurs aux expédients ou à la faillite.

Cependant, une femme lutte courageusement, durant cette période troublée, et fonde théâtres sur théâtres. C'est la Montansier, l'ancienne favorite de Marie-Antoinette. Elle a déjà créé au Palais-Royal le petit théâtre qu'ont illustré depuis les Arnal, les Gil Perez, les Henry Monnier, les Geoffroy. Non contente de ce premier succès, elle organise une troupe

1. Hugo, *Histoire du théâtre du Palais-Royal*, p. 50 et suiv.

à Bruxelles et fait en même temps construire rue de la Loi (actuellement rue de Richelieu), en face de la Bibliothèque nationale, à l'endroit où se trouve le square Louvois, un vaste théâtre, dont Louis est encore l'architecte. C'est le Théâtre-National, qui ouvre en 1793. La Montansier a compris que, malgré les succès de Talma, la Comédie-Française en se scindant a perdu de son prestige, et que l'Opéra, en quelque sorte exilé au boulevard Saint-Martin, ne réussit pas mieux. Dans son Théâtre-National, elle réunit tous les genres et donne successivement des opéras, des opéras-comiques, des tragédies et des vaudevilles.

Aurait-elle abouti dans cette audacieuse tentative? On l'ignore; car, un beau matin, un piquet de gardes nationaux et de gendarmes de la 29e division militaire s'empare du bâtiment, en vertu d'un arrêté qui y installe de plein droit l'Opéra. L'autorité donnait pour prétexte que le théâtre était une cause perpétuelle d'incendie pour le local qui contenait les richesses intellectuelles du monde (la Bibliothèque nationale). Le considérant paraît bizarre quand on se rapelle que peu de temps auparavant un Conventionnel déclarait qu'il fallait brûler la Bibliothèque nationale comme le réceptacle de tout ce qui engendre les plaies funestes de l'humanité[1]. Chose plus bizarre encore, les mêmes autorités qui avaient expulsé la Montansier se déjugeaient quelques jours après en déclarant, sur le rapport des membres du Comité de l'instruction publique, David, Leroi, Hubert et Lanoix, que le voisinage de l'Opéra ne faisait courir aucun risque à la Bibliothèque nationale[2].

En tout cas, l'Opéra était installé place Louvois par la force militaire et il y était si bien installé qu'il y demeura pendant le reste de la période révolutionnaire, sous le Directoire, l'Empire et la Restauration, jusqu'en 1820.

L'ouverture de l'Opéra, rue de Richelieu, eut lieu le 20 thermidor an II; pour la première fois, les spectateurs du parterre y étaient

1. La citoyenne Montansier réclama à la Convention 7 millions d'indemnité pour son théâtre rue de la Loi, dont l'ancien Comité de Salut public s'était emparé. « Sept millions pour un théâtre! s'écria Bourdon de l'Oise, dans la séance de la Convention nationale du 24 frimaire an III, on aurait à ce prix une escadre de sept vaisseaux! » (*Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, rédigé par une société de gens de lettres sous la direction de Duchosal, 29 frimaire an III.) Voir aussi : *Encore 7 millions pour le grand Opéra; ça ne prendra pas; rendez la salle à Montansier.* (S. l. n. d.) Bibliothèque nationale, département des Imprimés, Vp 4583.

2. Archives nationales. AF^2 30 f° 34 (25 floréal an II).

assis sur des gradins en amphithéâtre posé sur un plancher en pente s'élevant depuis l'orchestre jusqu'à la hauteur des premières loges[1]. La toile du rideau, d'un grand effet, représentait un « temple majestueux et simple, qui faisait ressortir la frivolité du reste de la salle[2] ». Les décors de ce nouveau théâtre, pour avoir déjà pas mal servi, n'en étaient pas moins fort beaux et fort nombreux, car c'étaient ceux des Menus Plaisirs du roi que la Convention venait de faire enlever du palais de Versailles et transporter rue de Louvois.

Durant toute la période de la Révolution, les événements du jour sont mis au théâtre, et les pièces historiques forment même le fond de la littérature dramatique de l'époque.

On débute par *la Prise de la Bastille*; on annonce que l'on fera paraître à la scène des gardes françaises qui ont combattu et forcé la vieille prison d'État. On ne ménage pas l'argent pour la mise en scène de pareilles représentations. Tous les soirs, on dépense à cette occasion 2000 livres de pétards, de coups de canon et de feux d'artifice! La vogue de ces spectacles passe même le détroit, et *la Prise de la Bastille* est un des grands succès du théâtre anglais à la fin du siècle. On continue par *la Mort de Mirabeau*, et l'on groupe autour de son tombeau des acteurs grimés de façon à représenter les amis du défunt. Puis viennent successivement tous les événements du jour, tant à la Comédie-Française qu'à l'Opéra, à Feydeau et au théâtre Louvois. On joue *le Siège de Lille*, *la Mort de Dampierre*, *la Mort de Marat*, *Marat dans le souterrain des Cordeliers*, plusieurs pièces intitulées : *la Prise de Toulon par les Français*, *la Royauté abolie*, *le Départ des volontaires pour l'armée*, *le Chêne patriotique ou la matinée du* 14 *juillet*, *l'Apothéose du jeune Barra*, etc., etc.[3]....

A l'Opéra, ce sont des spectacles à cantates, tels que *le Triomphe de la République ou le camp de Grand-Pré*, *la Patrie reconnaissante ou l'apothéose de Beaurepaire*, *le Siège de Thionville*, *Toulon soumis*, etc..., et enfin *la Réunion du* 10 *avril ou l'inauguration de la République française*, sans-culottide dramatique, que depuis on a qualifiée de panade grotesque[4], aussi faible de composition musicale que d'inspi-

1. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, déjà cité, 6 fructidor an II.

2. Voir dans le XVIII[e] siècle, au chapitre des *Salles de spectacle*, le détail de la décoration de ce théâtre.

3. E. et J. de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*. Paris, 1854, t. I, p. 311.

4. E. et J. de Goncourt, *op. cit.*, *passim*.

ration lyrique, mais qui alors eut un succès incomparable, puisqu'elle fut jouée vingt-quatre fois de suite.

Après le 9 Thermidor apparaissent les pièces réactionnaires. Il en est une surtout que l'on peut considérer comme le prototype du genre, intitulée *les Aristides modernes ou l'intérieur des comités révolutionnaires*, sanglante caricature des hommes qui ont souillé la grandeur de la Révolution par des massacres inutiles et cyniques et l'ont ridiculisée par une incapacité aussi bruyante que nuisible au développement de ses principes et de sa gloire.

Avec le Directoire, les pièces d'actualité historique diminuent et les vieux genres reprennent. Les merveilleuses et les muscadins ramènent à la sentimentalité de Rousseau, aux bergeries, aux ariettes, et bientôt, sous le Consulat et l'Empire, la censure et la pénurie d'auteurs, comme les décrets impériaux, réduiront le théâtre à sa plus simple expression.

CHAPITRE II

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION
LE PUBLIC

De l'étude du théâtre pendant la Révolution il ressort qu'à cette époque, en France, un indescriptible enthousiasme s'empara du public; les tirades patriotiques, révolutionnaires ou royalistes eurent le don de soulever les passions et de surexciter les auditeurs à un point tel qu'il en résulta de fréquentes batailles.

D'abord, avec le *Charles IX* de Chénier, on voit la salle entière éclater en applaudissements frénétiques et manifester son sentiment par des trépignements de pieds. Toutes les pièces révolutionnaires, exaltant les idées nouvelles, sont accueillies de même[1].

Les théâtres deviennent ainsi de véritables clubs, où royalistes et républicains se défient et se donnent des coups[2]. On joue du gourdin, et si les rixes prennent fin un instant pour laisser continuer le jeu des acteurs, les horions recommencent à pleuvoir à la sortie. Sans même qu'il y ait combat, il se produit, à certaines représentations, un entraînement inévitable en faveur de quelque motion fortuitement soulevée par un spectateur.

Un soir qu'on donne *Brutus* aux Français, le public demande le buste du héros romain; on l'apporte sur la scène aux applaudissements de la foule, qui, quelques instants après, réclame celui de Voltaire. Comme on n'a pas de socles pour les placer, deux gardes nationaux se relèvent à tour de rôle dans le fond du théâtre et les tiennent durant

1. Voir Jauffret, *le Théâtre révolutionnaire*, Paris, 1869, p. 38 et suiv.

2. A en croire Mme Eliott (*Mémoires*, Paris, 1861, p. 135), en 1793 les titulaires principales des loges de l'Opéra et du Théâtre-Français étaient des femmes de mauvaise vie, qui venaient au spectacle en bonnet rouge et habillées en déesses de la Liberté. Le fait nous paraît douteux, car Mme Eliott ne le rapporte que d'après des on-dit; elle-même n'assista à aucune représentation théâtrale en 1793.

toute la représentation. A la fin, un assistant se lève; c'est un neveu de Voltaire qui demande que le cercueil de son illustre parent soit transporté à Paris. « Cette translation, s'écrie-t-il, sera le dernier soupir du fanatisme. » Les applaudissements couvrent sa voix, et l'on quitte le théâtre en bande pour aller réclamer au gouvernement les cendres de Voltaire[1].

Le même fait se renouvelle à la troisième représentation de *la Liberté conquise*[2]. Dans l'intervalle du troisième au quatrième acte, à la demande générale, l'orchestre exécute le *Ça ira*, et, quand le rideau est levé, au moment où les acteurs figurant les insurgés prêtent le serment civique avant de commencer l'attaque, tous les spectateurs se lèvent en agitant leurs chapeaux, et font chorus avec les acteurs. Quelques minutes après, on reconnaît dans la salle un des vainqueurs de la Bastille, nommé Arné : on se précipite sur lui, on l'enlève de sa place, on se le passe de main en main jusque sur la scène, où Mlle Sainval le couronne, comme tout à l'heure on a couronné le buste de Voltaire[3].

A la deuxième représentation de *Dumouriez à Bruxelles*, comédie fameuse de la célèbre Olympe de Gouge, le public du parterre s'élança à travers l'orchestre, escalada la scène et dansa *la Carmagnole* autour d'un arbre de la liberté qui était au milieu du décor[4].

Cette lutte ardente dans l'enceinte des théâtres cesse bientôt avec la Terreur. Alors les spectateurs appartiennent tous au même parti, et le combat cesse faute de combattants. Au moment du triomphe de la guillotine, *Paméla*, de François de Neufchâteau, qui est cause qu'on ferme le théâtre français de l'Odéon par mesure politique, est la seule pièce à propos de laquelle on constate, en pleine Terreur, une manifestation hostile au Comité de Salut public; applaudir *Paméla* était alors à tel point dangereux, qu'il fallait une conviction inébranlable et un courage réel pour afficher ainsi ses opinions. Lorsque le 9 Thermidor arrive, l'enthousiasme reprend, mais en sens inverse. Les pièces à succès

1. E. et J. de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution.* Paris, 1854, t. I, p. 176, et Étienne et Martainville, *Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale.* Paris, 1802, t. I, p. 197.

2. *La Liberté conquise ou le despotisme renversé*, drame héroïque en cinq actes, par Harny et Favart.

3. Voir Jauffret, *op. cit.*, p. 128, et Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. II, p. 20.

4. Étienne et Martainville, *op. cit.*, t. III, p. 66, et *Journal de Paris*, 28 janvier, n° 28, p. 112.

sont des critiques du gouvernement déchu. Les étrangers sont stupéfaits des manifestations journalières qui ont lieu chaque fois qu'on met à la scène un fait politique ou historique. « Haine irréconciliable contre le terrorisme abattu et contre tout pouvoir arbitraire, dit l'un d'eux; respect pour la mémoire des malheureuses victimes de l'anarchie, amour pour les défenseurs de la patrie..., on accueillait avec enthousiasme tous les passages des pièces qui remuaient ce beau genre de sensibilité, et les auteurs des nouvelles pièces ne pouvaient pas employer de meilleurs moyens pour gagner la faveur du public, qu'en y plaçant beaucoup d'allusions à l'opinion régnante[1]. » Souvent, sur un cri, sur un simple mot, les assistants se lèvent et se précipitent sur un homme désigné aux menaces. Au théâtre Montansier, en pleine représentation, on entend un spectateur dire à son voisin : « Tu es l'assassin de mon frère! » L'interpellé est un ex-président de Comité révolutionnaire, et du haut en bas de la salle tous les poings se tendent vers lui; on le poursuit, on l'invective, et il a grand'peine à s'échapper : la foule est prête à le traiter impitoyablement. Une autre fois, au théâtre Favart, dans une représentation au cours de laquelle on fait des promesses de sang aux mânes des victimes, une jeune fille s'écrie : « Les Jacobins! ce sont eux qui ont tué mon père et ma mère », et le délire s'empare de la salle[2].

N'est-ce pas aussi à la première représentation du *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier, au lendemain du 9 Thermidor, que, le public ayant demandé le nom de l'auteur, une voix cria du parterre : « Son nom, c'est inutile! L'auteur se nomme Caïn![3] » (On reprochait à Marie-Joseph, non peut-être d'avoir poussé à la condamnation de son frère André, mais de n'avoir rien tenté pour le soustraire à la guillotine.)

Les mêmes faits se passent en province, avec des épisodes différents suivant les contrées et suivant les caractères des commissaires de la Convention.

A Lyon, le premier bataillon de l'Hérault, de passage en cette ville, le 5 avril 1793, se rend au théâtre et s'amuse toute la soirée à demander une chanson populaire qui a pour refrain : *A la guillotine, Marat!*[4]

A Grenoble, dans *la Mort de Marat*, une actrice chargée du rôle

1. J. Meyer, *Fragments sur Paris*. Hambourg, 1798, t. I, p. 94.

2. E. et J. de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*. Paris, 1854, t. II, p. 132. *Le Censeur des journaux*, par Gallais, juillet 1797, et *Paris*, par Peltier, juin 1796.

3. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. III, p. 295.

4. *Archives du Ministère de la guerre*. Cartons de l'armée de réserve. Rapport du 6 avril 1793.

de Charlotte Corday assène à Marat un si violent coup de poignard, preuve de son antipathie pour le personnage, que les autorités s'empressent d'interdire la pièce, à cause de l'effet antipatriotique et gravement pernicieux qu'elle venait de produire[1].

A Auch, où le conventionnel Dartigœyte est en mission, il est décidé, de par son autorité, que, le théâtre étant un moyen de propagande révolutionnaire, des citoyens et des citoyennes seront désignés chaque soir pour représenter une pièce fixée à l'avance. Il est également enjoint à un certain nombre d'habitants d'assister avec leur famille à ces représentations d'office. Dartigœyte trouva sans doute le jeu de ces acteurs improvisés sans grand intérêt, puisqu'un jour, pour se distraire et surtout pour amuser les spectatrices, il fit lever le rideau au milieu d'un entr'acte et se présenta tout nu à la vue de l'auditoire[2]. Il faut ajouter, pour l'honneur des Conventionnels, que Dartigœyte fut le seul à se croire un nouvel Antinoüs, assez amoureux de ses formes pour donner ainsi en spectacle un représentant de la grande Assemblée, dépouillé de ses ornements et attributs.

Dans presque toutes les villes de province, les pièces de théâtre, comme à Paris, soulevèrent un enthousiasme indescriptible.

Le calme ne revint qu'avec le Consulat.

A propos de cet enthousiasme, on peut remarquer combien le public français est supérieur par son éducation et son bon sens au public étranger, dont l'ignorance et la brutalité se trahissent toutes les fois qu'un peu d'effervescence se produit à un spectacle.

Le théâtre révolutionnaire est une arme de propagande, et donne lieu à des batailles entre les partis adverses. Mais il ne vient jamais à l'esprit d'aucun spectateur de faire peser son indignation sur l'acteur, qui n'est qu'un interprète presque inconscient. Si un jour un acteur fut massacré, c'est à cause de faits tout étrangers au théâtre. Antoine Dorfeuille, acteur de Lyon, s'était fait une réputation de sans-culotte exalté. Lors de la prise de la ville par Fouché, Collot d'Herbois et Dubois-Crancé, choisi par ce dernier comme président du tribunal révolutionnaire, il fut, dans l'exercice de ces fonctions, l'instrument des plus basses vengeances. Lors de la réaction, chaque

1. Ducoin, *Souvenirs du théâtre de Grenoble*, publiés dans le *Bulletin de l'Académie Delphinale*, t. IV, 1856, p. 192.

2. Bénétrix, *le Théâtre à Auch sous la Terreur*. Auch, 1892, in-18, et *Revue d'art dramatique*, 1er juillet 1892. Article de M. A. Lods.

famille de Lyon accusait Dorfeuille de la perte de l'un des siens. Un beau jour, il fut reconnu, arrêté par ordre des représentants, jeté en prison et massacré[1].

Au contraire, à l'étranger, les mœurs sont tout à fait différentes et le public ne se gêne pas pour assouvir ses colères contre les malheureux comédiens. Il y a quelque vingt ans, on donnait à Paris une pièce qui critiquait le gouvernmeent de la veille. Les uns sifflèrent, les autres applaudirent la pièce et l'auteur; on échangea même des coups; mais jamais l'acteur qui jouait Rabagas ne fut en butte aux vengeances de la salle. Cependant, à en croire Alexandre Dumas, lorsqu'on joua, en 1831, son *Napoléon Bonaparte*, on fut obligé de faire accompagner tous les soirs l'acteur qui jouait le rôle d'Hudson Lowe, dans la crainte que le public ne lui fît un mauvais parti. Mais il n'est pas inutile de remarquer que le fait est rapporté par Alexandre Dumas lui-même et qu'il s'agit d'une de ses pièces!

N'avons-nous pas déjà vu, par contre, qu'en Pologne, au XVIIe siècle, un grand seigneur ne se gênait pas pour étendre raide mort à ses pieds l'acteur qui jouait le rôle de traître! En Amérique, à la fin du XVIIIe siècle, l'attitude du public était presque identique. Lorsque, à Philadelphie ou à Boston, apparaissait sur la scène un uniforme rouge, de toutes parts se déchaînaient des accès de colère, même si le rôle de l'officier anglais dans la pièce était ridicule ou odieux. « A bas l'habit rouge! A bas l'Anglais! A bas le tyran! » s'écriait une partie de l'auditoire. « Mais, disait le pauvre acteur, qui essayait de parlementer avec le public, vous voyez bien que le rôle que je joue est celui d'un lâche et d'un fat; permettez-lui donc d'être Anglais. — Non, non, s'écriait le peuple, nous ne voulons pas voir cet uniforme! » L'acteur allait endosser l'uniforme américain. La fureur redoublait encore; on se courrouçait contre le rôle qui prêtait des sentiments odieux et ridicules à un officier vêtu du costume national[2].

C'était encore pire en Europe, au sud de l'Italie, dans une capitale où depuis longtemps florissaient les arts et la littérature, sous un climat idéal, que l'on considère comme le plus beau du monde, à Naples.

En 1860, peu après la reconnaissance du gouvernement de Victor

1. Le 5 mai 1795. Voir Vingtrinier, *Histoire du théâtre de Lyon*, p. 111, et *Revue d'art dramatique*, 1er mars 1892. Article de M. A. Lods.

2. *Histoire du théâtre et de l'art dramatique dans l'Amérique du Nord* (*Revue Britannique*, t. XXVII. p. 421)

Emmanuel, on jouait au théâtre San Carlo *la Vivandière de Magenta.* A un certain moment, dit un témoin oculaire[1], un général autrichien apparaissait : figure rébarbative, uniforme blanc, chapeau à plumes, ceinture jaune, croix et médailles sur la poitrine. Un murmure de mécontentement passa dans la salle. Le pauvre général entama sa tirade et parla de la bannière invincible des Habsbourg : on se mit à huer.... L'acteur tint bon et continua : on hurla : « A la porte! à la porte! » Quelques voix ajoutaient : « Mort à l'Autrichien! » Au parterre, un homme se leva et cria : « Ah! canaille! si j'avais mon revolver, je te casserais la tête! » Quelques gamins, qui par hasard avaient des souliers, les lancèrent à la tête du malheureux acteur. Il n'y tint plus : il arracha ses croix, son chapeau, sa ceinture, enleva son uniforme, le jeta par terre, le foula aux pieds, cracha dessus, fit un bond jusque dans les coulisses, revint avec un drapeau tricolore et entonna un hymne patriotique. Ce furent des cris de joie et des applaudissements à faire crouler le théâtre. On baissa la toile, on recommença la pièce. L'acteur revint avec son costume autrichien. Il n'avait pas fait trois pas sur la scène que tous les spectateurs levés lui criaient des injures. Pour la seconde fois il dépouilla son uniforme et continua son rôle en manches de chemise. Chacune de ses paroles était accueillie par des huées. Le pauvre diable s'interrompait et disait : « Moi je suis bon Italien! ce n'est pas moi qui parle, c'est l'Autrichien. » Alors on applaudissait; il reprenait son discours, on le huait de nouveau. Pendant toute la pièce il en fut ainsi. Quand la représentation fut terminée, la foule s'assembla devant le théâtre, et les hommes disaient : « Nous verrons s'il osera sortir, le lâche! »

Qu'il nous soit permis de conclure, après cette digression sur l'enthousiasme, à la supériorité de l'éducation morale des Français.

1. Maxime du Camp (depuis sénateur de l'Empire et membre de l'Académie française, alors l'un des fameux Mille), *Expédition des Deux-Siciles.* Paris, 1861, p. 333.

CHAPITRE III

LE THÉATRE PENDANT LA RÉVOLUTION
LA MISE EN SCÈNE, LES DÉCORS ET LES COSTUMES

Les secousses multiples qui ébranlaient l'Europe entière ne pouvaient se produire sans atteindre aussi la mise en scène. Tout d'abord, sous l'influence des idées démocratiques, la muncipalité parisienne, mue par un sentiment d'égalité, transforme tous les théâtres. Elle décide de supprimer les loges : elles sont inutiles, puisqu'il n'y a plus d'abonnés pour les occuper. A la place des avant-scènes, elle fait poser de chaque côté deux cloisons au milieu desquelles sont des niches où l'on installe les statues de la République et de la Liberté; puis les amphithéâtres sont réunis aux loges, qui voient disparaître leurs séparations intérieures et deviennent de larges promenoirs où l'on fume la pipe, à défaut des cigares et des cigarettes, qu'on ne connaît pas encore. On se croirait dans un skating ou aux Folies-Bergère. On arrache l'ancienne tenture des loges, on la remplace par des papiers tricolores, et dans les grands théâtres on orne les troisièmes galeries des bustes des héros de la Révolution, Marat, Lepelletier Saint-Fargeau, Barra, Viala, etc....

Puis, ainsi qu'aurait pu le faire le général Boulanger lui-même, la municipalité peint les salles tout entières aux couleurs nationales, comme les guérites de 1888. Les plafonds de du Rameau, de Restout, de Lagrenée et des autres disparaissent sous des bandes alternées de papier blanc, bleu et rouge. Les frises sculptées et dorées des balcons, les mufles de lion, les branches de laurier, les guirlandes de fleurs, les pilastres variés, se couvrent de cette même peinture nationale. Il en est de même du rideau, au milieu duquel est représentée en couleur bronzée une statue de la Nature, de la Raison ou de la Liberté[1].

1. E. et J. de Goncourt, *op. cit.*, *passim*.

Il est assez difficile de retrouver des indications précises sur la décoration des pièces révolutionnaires, car aucune figuration ne nous en a été conservée par la gravure ou la peinture. Quant aux descriptions, il suffira d'en citer deux, celle relative à la *Glorification du* 10 *avril* à l'Opéra, et celle du ballet de *la Fête Américaine* à l'Opéra-Comique.

Pour la première de ces deux pièces, le théâtre, au premier acte, représente l'emplacement de la Bastille. Au milieu des décombres, on voit la fontaine de la Régénération représentée par la Nature, qui, pressant de ses mains ses fécondes mamelles, en fait jaillir deux sources d'une eau pure.... Des citoyens préparent la fête de la Liberté, ornent de guirlandes le piédestal de la statue; le président et les membres de la Convention arrivent, entourés de toutes les autorités constituées, et des citoyens portent une arche ouverte, qui renferme les tables sur lesquelles seront gravés les droits de l'homme et l'acte constitutionnel. Le président et les autres conventionnels boivent de l'eau à la fontaine et arrosent le sol de la Liberté au son des salves d'artillerie. Ils sortent tous de l'enceinte des ruines de la Bastille, avec cette égalité sacrée, première loi de la nature et de la République.

Au second acte, le théâtre représente un arc de triomphe. On voit sur les côtés les femmes des 5 et 6 octobre assises sur les affûts de leurs canons, telles qu'elles étaient sur le chemin de Versailles. Les Conventionnels en marche arrivent, et leur font des discours en pathos démagogique, en leur distribuant des couronnes de laurier « à la place des fleurs qui parent la beauté ». Puis se présentent une troupe de jeunes aveugles, les nourrices des enfants trouvés, escortées d'artisans portant une bannière avec cette inscription : « Les enfants de la patrie ». Le défilé se termine par des laboureurs et leurs familles.

Au troisième acte, on est place de la Révolution. Au milieu, à côté de la statue de la Liberté, se dresse un bûcher pour faire une exécution pyrrhique des attributs royaux. Quand le feu y a été mis, une foule d'oiseaux de toutes les espèces sortent du bûcher enflammé. Deux colombes vont se réfugier sous les plis de la draperie de la Liberté. Enfin, tous les citoyens exécutent une marche triomphale, vont déposer sur un autel placé devant la statue des fleurs et des parfums, entonnent un hymne et dansent un ballet.

Le quatrième et le cinquième acte, qui se passent sur la place

des Invalides et au Champ de Mars, offrent le même mélange de cortèges, de chœurs, de salves d'artillerie, de ballets et de discours[1].

Le ballet de *la Fête Américaine*, qui se joue à l'Opéra-Comique, est du même genre. Quand le rideau se lève, on voit, au milieu d'une magnifique allée d'arbres, un cocotier garni de guirlandes de chêne et de rubans tricolores, et portant à la cime le bonnet de la Liberté. Les guirlandes de chêne et les rubans tricolores se balancent et viennent effleurer la pointe des piques que portent des volontaires placés sur deux rangs et groupés autour de la déesse de la Liberté. L'autel de la Patrie est au milieu du théâtre. Plus loin on aperçoit Marat, Challier, Lepelletier, Viala, Barra. Sur l'avant-scène, un représentant du peuple porte une balance; deux enfants, l'un blanc, l'autre noir, tiennent le niveau de l'égalité pour indiquer que dans l'Amérique toutes les distinctions sont anéanties, et la couronne de l'égalité pour démontrer que l'égalité durera autant que le monde[2].

A la fin de la Révolution, la machinerie théâtrale prend cependant un essor nouveau. Les praticables se multiplient sur la scène dans quelques pièces : par exemple, dans le *Voyage au mont Saint-Bernard*, de Cherubini, monté au théâtre Feydeau par les soins du machiniste Boulet et du décorateur Degotti, les Alpes sont reproduites avec les glaciers, les précipices, les crevasses, les torrents, les forêts, qui en font un paysage si mouvementé[3].

Mais cet effort ne paraît pas avoir été suivi durant la période de l'Empire. Ce ne sera qu'avec *Guillaume Tell* que l'Opéra, renouvelant ses essais, le consacrera à jamais.

Cependant, malgré les troubles perpétuels, la liberté des théâtres et la multitude des tentatives faites par des impresarii n'étaient pas sans avoir produit certains effets de mise en scène, dont plusieurs sont intéressants à noter.

1. Th. de Lajarte, *Catalogue historique, chronologique, anecdotique, de la bibliothèque musicale de l'Opéra*. Paris, 1878, t. II, p. 8 et suiv.

2. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, déjà cité, 5 fructidor an II.

3. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, déjà cité, 26 frimaire an III. Voir aussi le livret d'*Élisa ou le Voyage au mont Saint-Bernard*. Bibliothèque nationale, Y th. 5800. « Le théâtre représente les glaciers du mont Saint-Bernard. Des précipices, des chemins pratiqués dans les glaciers et dans les rochers, indiquent les diverses routes qui arrivent à l'hospice. A un moment désigné dans le deuxième acte, les vents et les nuages annoncent qu'un orage va éclater. Les torrents rompent les glaces qui les retenaient, ils coulent impétueusement de toutes parts, les avalanches partent et dans leur cours rapide emportent tout ce qui s'oppose à leur passage. »

Il existe dans la Cité (où est actuellement le Tribunal de Commerce de la Seine), sur l'emplacement de l'ancienne église Saint-Barthélemy, un petit théâtre qui en porte le nom. Dès que la tourmente du terrorisme est passée, on s'y rend assidûment, et la direction tient à satisfaire en tous points le public. Elle veut rétablir les côtés de la scène que la municipalité terroriste a fait plaquer de deux cloisons artificielles avec deux statues; elle enlève ces placages qui recouvrent les anciennes petites loges et elle leur substitue un décor dont l'aspect donne à la représentation une vraisemblance qui manquait partout ailleurs[1]. Quelque intéressante que soit cette innovation, on ne l'imite pas souvent, puisque sur presque tous nos théâtres, même à l'Opéra, il y a encore des loges sur la scène et qu'on voit souvent les acteurs s'interposer entre les spectateurs de ces loges et toute la salle. Ce n'est certes pas cela qui peut donner de la vraisemblance à leur jeu!

Au théâtre Molière, on tenta vers la même époque une nouvelle manœuvre pour lever le rideau. Le directeur de cette scène avait remarqué combien il était désagréable pour les spectateurs de voir apparaître successivement, suivant une ligne horizontale s'exhaussant lentement, les lieux que représentait la scène. Pour remédier à cet inconvénient, il fit faire un rideau d'étoffe très malléable, glissant sur des tringles et coupé verticalement par le milieu. Au commencement de l'acte, on le soulevait des deux côtés à la fois, au moyen d'attaches qui le maintenaient en festons en haut ainsi qu'à droite et à gauche de la scène, comme un rideau d'encadrement de fenêtre[2]. Ce procédé, depuis abandonné, a été repris dernièrement, non sans succès, à l'Odéon, pour la représentation de *la Marchande de sourires*, de Mme Judith Gautier.

A ce moment, d'ailleurs, tous les rideaux de scène figuraient des portières ou des rideaux de fenêtres en soie damassée avec baldaquin et franges à crépines d'or. Seuls l'Opéra et le théâtre Feydeau conservèrent sur leur rideau des figurations diverses.

Tandis qu'on cherchait à perfectionner certaines parties accessoires des théâtres, et qu'on réussissait dans ces tentatives, on obtenait moins de succès, à la fin du siècle, dans la mise en scène et dans l'habillement des acteurs.

1. Grobert, *De l'exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris, 1809, p. 95.

2. *Ibidem*, p. 100.

Il résulte, en effet, des réflexions des voyageurs, et de celles des chroniqueurs parisiens, qu'on étudiait beaucoup l'achéologie, sous l'influence du grand peintre révolutionnaire David, mais que cette science n'était point encore cultivée efficacement par les directeurs de théâtre et les décorateurs, qui ne redoutaient nullement dans leurs dessins les anachronismes les plus criants : « Ainsi, dit un journaliste, en parlant des décors de l'Opéra à la représentation de l'*Alceste* de Glück, on trouve des effets grandioses et des masses bien détachées, mais une incohérence complète dans les détails. Au lieu de l'architecture grecque, si souple dans ses lignes, on voit des motifs égyptiens côtoyant des parties gothiques et des décorations mauresques, le tout accompagné de profils italiens du xve siècle, avec des raccords de fantaisie imaginés par l'artiste qui a exécuté les maquettes[1]. »

Un autre, plus mordant encore, rappelle ainsi les mises en scène ridicules qu'il a contemplées : « J'ai vu jouer le Brutus vainqueur des Tarquins dans un palais magnifique, tandis qu'à cette époque son collègue Collatin inspire la défiance par une bicoque un peu trop apparente; j'ai vu Virginie au milieu d'une place publique entourée d'arcs de triomphe, de temples de porphyre, de palais corinthiens, tandis que, cinq cents ans après, Auguste se vantait d'avoir trouvé Rome de brique et de la laisser de marbre; j'ai vu le superbe Agamemnon assassiné au pied d'une colonne que Callimaque n'inventa que cinq cents ans plus tard; j'ai vu Bayard donner audience dans des casemates que l'on doit à Vauban, et mille autres disparates de cette espèce[2]. »

On pourrait de nos jours en dire autant sur la façon dont les pièces sont quelquefois montées sur les théâtres de second ordre ou dans les villes de province.

Et cependant l'école de décoration ne manquait pas de talent. Les peintres d'alors, Degotti, Mœnch père et fils, connaissaient leur métier, et ni l'imagination ni la composition ne leur faisaient défaut. Mais les erreurs qui nous paraissent si saillantes dans leurs œuvres ne doivent pas leur être reprochées. Ce sont celles de l'époque tout entière, qui voyait alors la Grèce à travers une Rome de fantaisie et

1. Chaussard, *le Nouveau Diable boiteux*. Paris, an VII, t. II, p. 152.

2. Lavallée, *Lettres d'un Mameluk ou tableau moral et critique de Paris*. Paris, 1803, p. 114.

qui composait un gothique extraordinaire dont on peut se faire une idée par les statues de Bayard et de Duguesclin que l'on trouve encore à l'entrée de la cour d'honneur du château de Versailles.

Le costume a, plus encore que les décors, excité les critiques des contemporains. Talma et ses camarades ont beau s'efforcer de propager les vêtements antiques, leur exemple n'est pas suivi par tous, et si les premiers sujets font les frais de vêtements conçus suivant les règles alors en usage, les rôles secondaires demeurent négligés, et les costumes dont sont affublés ceux qui les tiennent ne rappellent en rien le temps où l'action est censée se passer[1].

La routine est, de tous les obstacles à vaincre, le plus difficile. On classe les rôles en catégories, et pour chacune d'elles il n'y a qu'un même costume traditionnel. Si ridicule qu'il soit, on ne le modifie pas. Ainsi, l'emploi de chevalier français se jouait invariablement avec une toque à plumes, une tunique jaune bordée de noir, ornée de soleils ou de palmes d'or, et, quand le chevalier était prince, avec des bottes de buffle. Il n'était d'ailleurs pas nécessaire qu'un héros fût de France pour être chevalier français. Le rôle de Philoctète rentrait dans cet emploi, et se jouait avec un casque à crinière rouge, une cuirasse de velours brodée d'or et une épée de l'école de Mars. La cuirasse d'Agamemnon était, elle aussi, garnie de trophées, de canons et de tambours[2].

L'invraisemblance et le ridicule se retrouvaient aussi dans la comédie : lorsqu'on joue le *Philinte* de Fabre d'Églantine, l'acteur Fleury est habillé à la Louis XIV, tandis que les actrices qui l'accompagnent ont des vêtements à la grecque ou à la dernière mode des merveilleux[3].

A l'Opéra, dans *Anacréon*, les princesses ont le costume anglais immortalisé dans les tableaux de Gainsborough ou de Lawrence, tandis que les confidentes qui les suivent portent la tunique grecque des statuettes de Tanagra. Les soldats qui accompagnent les druides sont en habits d'Arlequin, avec une toque qui laisse voir à peine la perruque et la queue de ces guerriers[4].

Dans le mélodrame intitulé *Pierre le Grand*, on avait affublé l'em-

1. *Courrier des spectacles*, n° 236, 30 avril 1797.
2. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. IV, p. 23.
3. Aug. Kotzebue, *Souvenirs de Paris en* 1804. Paris, 1805, t. II, p. 228.
4. *Le Feuilleton*, 28 pluviôse an V.

pereur et Mentchikow de costumes polonais, et habillé les soldats et les officiers de Préobrajenski en paysans, avec des cafetans verts et des ceintures jaunes[1].

Les Colins d'opéra-comique, en cheveux poudrés, boucles et cadenettes, chemise de toile fine, gilet en drap bien pincé, culotte juste, bas de soie blancs et souliers pointus, font, dans le *Guillaume Tell* de Lemierre, les montagnards suisses du XIIIe siècle. Derrière eux apparaissent des Suissesses qui sembleraient devoir être des paysannes du moyen âge, mais elles figurent des Colettes, le sein découvert, le tour de gorge en dentelle de Malines, portant la chemise à l'enfant, le tablier en linon, le corset et la jupe en taffetas, un bonnet à la dernière mode, des boucles d'oreilles, costumées à la façon de la mère Angot.

Talma et Monvel jouent cependant dans cette pièce : ils ont demandé à une médaille qui aurait été frappée seulement quelques années après la mort du libérateur de l'Helvétie une indication exacte du costume qu'ils doivent porter[2]. A eux seuls, ils représentent ainsi l'exactitude historique.

La pénurie d'argent est cause de ces mascarades grotesques. On se sert des mêmes costumes pour tous les rôles indistinctement, parce qu'on n'a pas les moyens d'en avoir un pour chaque pièce.

Sous le Consulat et sous l'Empire, quand les théâtres reprendront leur vogue, les abonnements et les subventions du gouvernement alimenteront d'autant mieux les caisses des directeurs, que le nombre des spectacles sera réduit à huit. Alors on ne regardera plus à la dépense pour la confection de riches et nombreux costumes, mais souvent on exécutera les costumes historiques suivant la façon dont on comprendra l'histoire. Ainsi les différentes périodes des siècles lointains se confondront pour n'en plus former qu'une seule; on oubliera qu'entre Sésostris et Périclès il y a plus de distance qu'entre Périclès et nous. Du moment que l'époque est antérieure à Jésus-Christ, qu'il s'agisse d'une distance de vingt années ou de trente siècles, peu importe! L'archéologie n'est pas exigeante!

Aussi, remarque le critique d'alors qui s'intitule « le Mameluk » (nous sommes après le retour d'Égypte), un « héros de Sparte s'avance gravement, causant avec un confident babylonien. Voici le garde

1. Karamzine, *Voyage en France*, traduit du russe par Legrelle. Paris, 1885, p. 131.

2. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 2 vendémiaire an III et 17 fructidor an III.

d'un roi d'Assyrie portant l'uniforme des licteurs consulaires. Dans la comédie, un petit-maître porte indifféremment l'habit Louis XV



Portrait de Talma dans le *Guillaume Tell* de Lemierre.

ou celui d'un muscadin, et les pièces de Molière font voir des vieillards du temps de Louis XIII, suivis de valets qui ne sont d'aucun temps, et qui causent avec des jeunes gens Louis XV et des femmes à la dernière mode, vêtues comme Mme Récamier, ou

Mme Tallien à Tivoli. Ainsi, entre le père et ses fils, il peut y avoir une différence de trois cents ans, et le plus drôle, ajoute le Mameluk, c'est que personne ne s'en aperçoit[1]. »

Pourtant un appendice de costume se retrouve, durant la Révolution, dans tous les rôles d'hommes et de femmes indifféremment : c'est la cocarde tricolore. Brutus et Tartufe, Polyeucte et Zaïre, Bacchus et Mascarille arborent dans leur chevelure ou dans leur coiffure, casque ou toque, tiare ou chapeau, les rubans aux trois couleurs. Soubrettes et reines, déesses et bourgeoises s'en font un diadème[2].

A Paris, sous le Directoire, certains entrepreneurs, à qui l'on a concédé l'exploitation des théâtres, veulent les remonter et leur rendre l'ancien aspect que la municipalité de 1793 leur a enlevé. C'est d'abord Dorfeuille qui s'empare de la salle du Théâtre-Français de la rive gauche et lui donne le nom pompeux et prétentieux à la fois d'Odéon. Il enlève les bustes de Marat et de Lepelletier, détruit les cloisons de la scène, rétablit les loges, monte un grand lustre de lampes à la quinquet qu'il entoure d'autres petits lustres, arrache les papiers tricolores, fait réparer les peintures du plafond, et pour satisfaire au goût du jour peint sur les balcons des loges des combats d'athlètes, des courses de chevaux, imitations néo-grecques des frises du Parthénon, figurées en blanc sur un fond rouge brun, ou en camaïeu gris. Ce théâtre eut peu de succès, et bientôt, au milieu de difficultés procédurières, un incendie vint le détruire[3].

La Montansier, tout en réclamant sans cesse une indemnité pour le préjudice qu'on lui a causé en lui enlevant sa salle d'Opéra, continue l'exploitation de l'ancien théâtre des Beaujolais, au Palais-Royal, où avant elle des marionnettes paraissaient sur la scène tandis que des acteurs placés dans la coulisse parlaient et chantaient pour elles. Louis, l'éternel Louis, a arrangé cette salle, et durant la Terreur ce théâtre minuscule a été le rendez-vous des hommes du jour les plus en vue. Successivement, Girondins, Hébertistes, Dantonistes, membres du Comité de Salut public, y ont tenu un salon. En 1796, Barras y donne ses rendez-vous. Au-dessus du théâtre est l'appartement de Mme Montansier. C'est là qu'au lendemain du 12 Vendémiaire,

1. Lavallée, *Lettres d'un Mameluk, ou tableau moral et critique de Paris*. Paris, 1803, p. 112.

2. E. et J. de Goncourt, *Histoire de la Société française pendant la Révolution*. Paris, 1854, t. I p. 329.

3. *Ibidem*, t. II, p. 319, et *le Censeur des journaux*, par Gallais, juillet 1796.

Barras, Bonaparte et les vainqueurs célèbrent dans un banquet intime la victoire de la veille. La Montansier est aussi concessionnaire d'une loge grillée où l'on se réunit en joyeuse société durant tout le Directoire[1]. Cette petite salle demeure telle jusqu'en 1806, époque où un décret impérial la supprime. Enfin la Montansier la rétablit, sous le nom de Variétés, au boulevard Montmartre, où elle est encore[2].

Au théâtre Feydeau, on procède aux mêmes modifications qu'à l'Odéon : on y découvre les deux colonnades placées l'une au-dessus de l'autre qui ont fait le succès des architectes Molinos et Legrand. Au théâtre Louvois, on renouvelle les décorations, et suivant le goût du jour on y multiplie les griffons, objet d'admiration des premières années du siècle. En 1797, au théâtre Favart (l'Opéra-Comique), Bienaimé répare entièrement la salle et les foyers et leur donne une décoration toute nouvelle[3]. Le public revient de nouveau dans les loges rétablies, les recettes se relèvent ; et c'est fort heureux pour le trésor public, car, à la veille du 18 Brumaire, on prétend que les employés du Ministère des Finances font main basse sur l'argent des entrées, qu'ils transportent de suite dans la caisse de l'État. C'était là, au dire des pessimistes, l'unique ressource du Directoire aux abois[4].

1. *Le Livre des Cent-un*, t. V, p. 335 (article de M. Merle).
2. Ce fut l'architecte Cellerier qui le construisit tel qu'il existe à peu près actuellement.
3. Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes, topographie de Paris, sixième quartier
4. Benezech s'est toujours défendu de pareils procédés.

CHAPITRE IV

LE THÉATRE DE LA COUR SOUS L'EMPIRE

Avec le Consulat et l'Empire, les pièces politiques et d'actualité disparaissent : la censure et la police ne les autorisent plus, et un décret impérial de 1807 réduit à huit le nombre des théâtres.

Le Théâtre-Français n'a guère d'éclat, par suite de la pénurie de poètes et de dramaturges. *Les Templiers*, de Raynouard, sont la seule pièce à succès de l'époque, et cependant quelle magnifique pléiade d'acteurs! Talma, Fleury, Baptiste, Mlles Duchesnois, Georges, Raucourt, Mars, qui maintiennent au premier rang l'art de la déclamation. Jamais, à aucune époque, le répertoire de Corneille, de Racine et de Molière n'a eu de meilleurs interprètes.

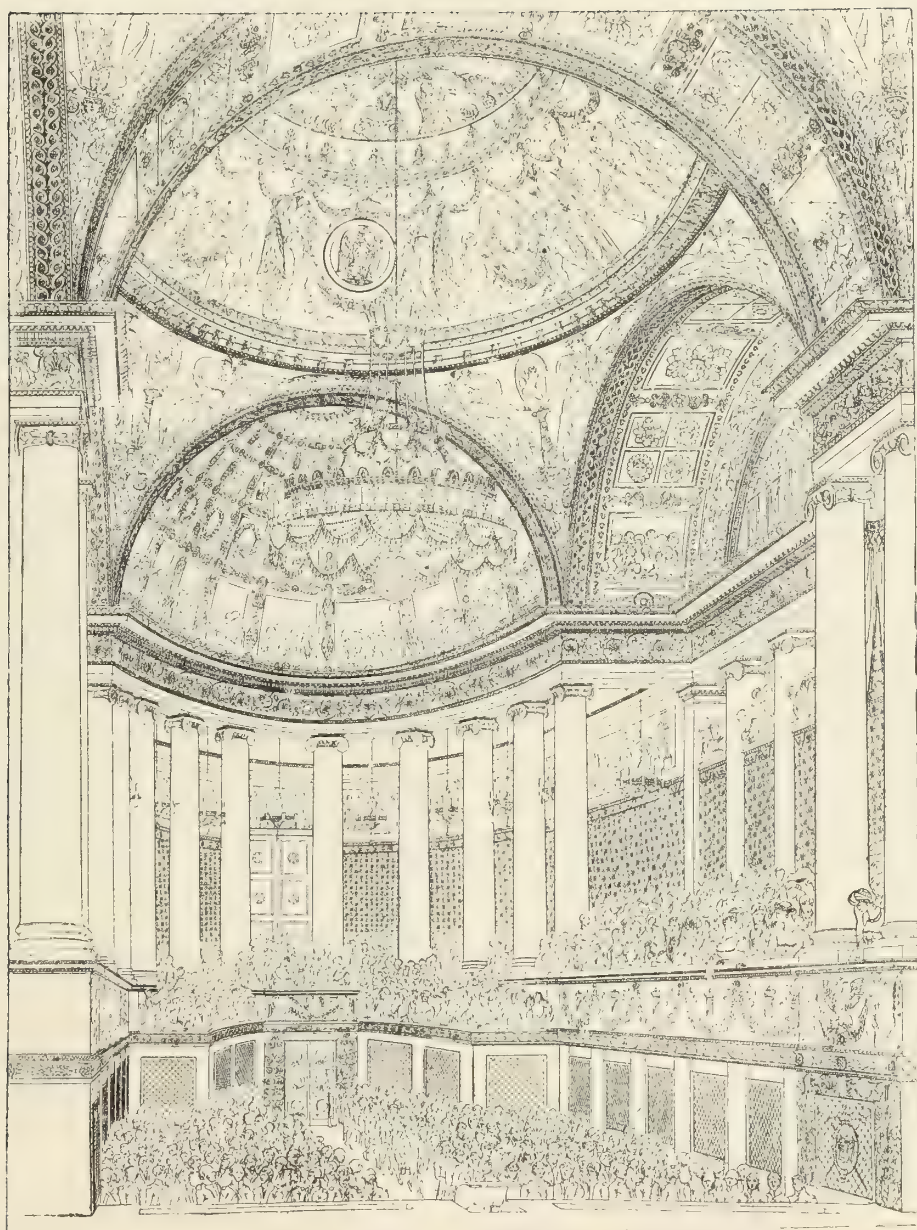
A l'encontre de la comédie et de la tragédie, la musique brille d'un certain éclat. Méhul, Cherubini, Spontini, Lesueur, produisent continuellement des œuvres fort intéressantes, et qu'on admire encore.

Dans les premières années du siècle, le théâtre Feydeau est de tous le plus fréquenté. Le talent charmant d'Elleviou y attire le monde élégant. Dans une des loges de cette salle, Madame Mère, avec quelques-uns des membres de sa famille, attendra, durant la représentation, le résultat de la journée du 18 Brumaire.

La mise en scène y est, du reste, plus soignée qu'ailleurs, puisque, en dehors de l'Opéra, c'est le premier théâtre où l'on signale des décors exécutés avec goût et dont on nomme les auteurs. En 1797, le journal *le Miroir*[1] vante les décorations de l'opéra de *Médée*, des frères Degotti, qui méritent l'approbation générale des connaisseurs.

Dans la salle, il y a des arrière-loges séparées des loges par un rideau. On ferme quelquefois ce rideau, et dans le fond on tient

1. *Le Miroir*, numéro du 15 mars 1797.



Le théâtre de la cour, aux Tuileries, sous l'Empire.

salon et l'on cause comme chez soi, isolés du reste de l'auditoire. C'est un lieu de réunion pour la société choisie, et les dames à la mode y reçoivent chaque soir une compagnie d'élite[1].

A côté des théâtres publics, le théâtre de la cour reparaît comme avant 1789.

A la Malmaison, en particulier, pour satisfaire au goût de la comédie, passe-temps favori de la famille du Premier Consul, Fontaine construit d'abord un théâtre portatif, qu'on installe dans une galerie près du salon. Puis, sur les instances de Bonaparte, qui lui alloue un crédit de trente mille francs, il bâtit dans la cour une salle de spectacle en planches, sans ornements extérieurs et couverte en ardoises. Elle a la forme d'un cercle coupé par des pans, et peut contenir environ deux cents personnes; elle possède un parterre, un rang de loges, une galerie, et n'est décorée que de toiles peintes qui recouvrent le plafond et les murs. Commencée le 22 mars 1802, la salle fut terminée le 20 avril et inaugurée le 12 mai par une représentation de *la Serva padrona*, jouée par une troupe italienne[2].

Talma paraît dans ce théâtre à plusieurs reprises : la simplicité de la salle et de la scène, dépouillées de leur appareil ordinaire, donnait à son talent une imposante majesté : « Un jour, dit un témoin, qu'il représentait des scènes d'*Othello* avec son épouse, il inspira la terreur jusqu'à suspendre notre respiration et nous glaça d'épouvante; la scène était si habilement jouée que chacun se croyait le témoin d'un des drames les plus terribles, et nous en ressentions les profondes émotions[3]. »

M. de Rémusat, comme premier chambellan de l'Empereur, est chargé de l'organisation des théâtres de la cour, et c'est aux mémoires et à la correspondance de sa femme qu'on peut demander de nombreux détails sur leur organisation matérielle[4].

Napoléon a ordonné à Percier et à Fontaine de construire un théâtre

1. Henri Bouchot, *le Luxe sous le premier Empire*. Articles de *la Vie contemporaine*, numéros du 15 août et du 1er novembre 1892.

2. *Mémoires manuscrits et inédits de Fontaine*, cités d'après de Lescure : *le Château de la Malmaison*. Paris, 1867, p. 265.

3. Baron Lejeune, *Souvenirs d'un officier de l'Empire*, t. I, p. 261.

4. Quant aux appréciations, il nous suffira de citer celle où, parlant de Talma, Mme de Rémusat déclare que Napoléon « ne sentait pas son talent, qu'il n'avait pas en lui ce qui fait qu'on se complaît dans la représentation d'une fiction de théâtre, qu'il manquait, du reste, d'instruction pour goûter le charme des représentations qu'on organisait pour son plaisir ». (Mme de Rémusat, *Mémoires*, t. II, p. 358.)

portatif que le menuisier Bouiller transportera à volonté dans les palais impériaux. Bedel, le tapissier de Sa Majesté, en fera les aménagements, et durant tout l'Empire, aux Tuileries, à Compiègne et à Fontainebleau, on jouera dans les salles existantes ou dans les salles d'occasion.

Souvent on donne des spectacles intimes pour la famille de Napoléon, et Mme de Rémusat nous apprend qu'Eugène et Hortense, alors « jeunes, gais et affectueux », jouent devant Bonaparte et lui apportent des bouquets à la fin de la représentation[1]. Plus tard, en 1805, Junot, Caroline Bonaparte et Pauline Borghèse donnent à leur tour une représentation privée aux Tuileries[2]. Enfin, en 1806, on prépare pour le retour de Napoléon, qui vient de gagner la bataille d'Iéna, et que Mme de Rémusat attend avec la plus vive impatience, une comédie que, dit-elle, « nous lui jouerons *en famille*; la reine Hortense m'a donné un rôle avec elle et j'ai été touchée de cette bonté, que mon cœur méritait[3] ». Mme de Rémusat se considérait alors « comme de la famille Bonaparte[4] ».

Dans les premiers temps, ce ne furent que des représentations improvisées. Plus tard le théâtre de la cour prit plus d'importance, et le fait le plus considérable de son histoire est la série des représentations données à Weimar et à Erfurt, lors de la fameuse entrevue de 1808. Napoléon fit transporter à Erfurt une partie de la Comédie-Française. Des tapissiers, des peintres et divers ouvriers précédèrent les artistes, s'emparèrent de la vieille salle du théâtre du palais, abandonnée depuis longtemps et qui servait alors de grange[5]; ils la réparèrent et la disposèrent de telle façon que, du 28 septembre au 13 octobre, sauf le jour où le grand-duc de Saxe-Weimar reçut les deux empereurs dans son palais de Weimar, il y eut chaque soir une représentation[6]. On connaît les allusions auxquelles donnèrent lieu les fameux vers prononcés par Talma :

> L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux.

ou celui-ci :

> Sur l'univers soumis régnons sans violence.

1. *Mémoires de Mme de Rémusat*, t. III, p. 134.
2. *Ibidem*, t. III, p. 123.
3. *Correspondance de Mme de Rémusat*, t. II, p. 3.
4. *Ibidem*.
5. Vandal, *Napoléon et Alexandre*. Paris, 1891, *passim*.
6. Voici la liste des pièces qui furent représentées par ordre de date : *Cinna*, *Andromaque*, *Britannicus*, *Zaïre*, *Mithridate*, *OEdipe*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *la Mort de César*, *les Horaces*, *Rodogune*, *Mahomet*, *Radamiste et Zénobie*, *le Cid*, *Manlius* et *Bajazet*. — Voir Archives nationales, O^2 48.

Nous aurions voulu savoir quels décorateurs avaient été chargés de peindre la scène qu'on devait présenter à ce parterre de rois. Mais les comptes comme les livres sont restés muets. Supposons cependant que les décorateurs ordinaires de l'Empereur, Isabey, Ciceri, Mathis et Desroches avaient, comme aux Tuileries ou à Saint-Cloud, préparé les toiles pour les représentations d'Erfurt et de Weimar.

Malgré le dire de Mme de Rémusat, il semble que Napoléon ait assez aimé le théâtre, puisque, durant ses campagnes de 1805 ou de 1807, après Austerlitz, après Iéna et avant Wagram, il fait venir à Vienne ou à Varsovie un certain nombre d'acteurs lyriques ou dramatiques qui donnent des représentations devant lui[1].

Durant l'occupation de Moscou, d'où il date le décret de constitution de la Comédie-Française, il assiste à des spectacles que donne dans le palais Posnikoff une troupe d'acteurs français[2].

Dans ses séjours à Paris, Bonaparte ne s'occupe pas moins de théâtre. La Comédie-Française, en 1805, va jouer *Athalie* à Saint-Cloud[3]. C'est la première fois que l'on représente cette tragédie depuis le commencement de la Révolution. Après le spectacle, l'Empereur exprime le désir qu'il a de voir reparaître une pareille tragédie; il ordonne qu'elle soit remise au répertoire du Théâtre-Français avec les autres chefs-d'œuvre classiques que la Terreur en avait exclus. L'année suivante, il fait encore jouer devant lui *Cinna* et *le Cid* dans leur intégrité, tels que Corneille les a composés; ce qui n'avait plus lieu depuis un siècle, chacune de ces pièces ayant subi des coupures ridicules[4].

Lors du mariage de Marie-Louise, une grande part des fêtes multiples de la cour est réservée aux représentations théâtrales, et successivement tous les théâtres viennent à Saint-Cloud et à Trianon. Franconi lui-même séjourne dix jours dans le parc avec tout son personnel équestre[5].

On joue régulièrement dans les palais impériaux en 1812, en 1813 et en 1814 : c'est un service organisé, c'est aussi un moyen pour

1. *Archives nationales*, O² 39.

2. *Mémoires de Mlle Fusil*, t. II, p. 310, et *Mémorial des archives de Peyrusse*. Carcassonne, in-8, 1869, p. 188.

3. Sur le théâtre de Saint-Cloud, voir *Mémoires de Miot de Melito*, t. II, p. 101.

4. *Mémoires de Mme de Rémusat*, t. II, p. 131. — Voir aussi les notices sur ces deux tragédies dans la Collection des Grands Écrivains, édit. Marty Lavaux, Paris, Hachette. Nous félicitons vivement M. Édouard Thierry d'avoir suivi l'exemple de Bonaparte et d'avoir, durant sa direction, fait jouer intégralement les pièces du grand Corneille.

5. *Archives nationales*, O² 36.

Napoléon d'encourager un art français. Même pendant les Cent-Jours, la Comédie-Française, l'Opéra et l'Opéra-Comique donnent des représentations à l'Élysée et aux Tuileries[1].

Non content d'avoir les acteurs dans ses palais, Napoléon se rend quelquefois dans les théâtres de la capitale, comme par exemple le jour où éclata la machine infernale, ou cette autre soirée, au lendemain d'Austerlitz, où l'Opéra joue, sur un décor représentant une rue de Paris, dont le centre est le Pont-Neuf, un divertissement composé par le poète Esménard. A l'arrivée de Bonaparte, l'enthousiasme éclate comme durant la Révolution. A un certain moment, les acteurs, qui avaient des palmes à la main, en passent à l'orchestre, qui à son tour en passe aux spectateurs des fauteuils, et bientôt dans toute la salle les palmes s'agitent aux cris mille fois répétés de Vive l'Empereur![2]

Aussi est-il permis de croire, comme Napoléon l'affirmait lui-même à Sainte-Hélène, qu'il aimait la tragédie française, particulièrement celle de Corneille, et qu'il n'a pas dépendu de lui qu'un génie littéraire vînt donner à son empire une auréole aussi éclatante que celle de ses victoires.

1. *Ibidem*, O[2] 36 et suivants, et Henri Houssaye, *Mil huit cent quinze*. Paris, 1893, *passim*

2. *Mémoires de Mme de Rémusat*, t. II, p. 297.

CHAPITRE V

LES THÉATRES PUBLICS SOUS L'EMPIRE
LA MISE EN SCÈNE

Les théâtres, durant la période impériale, sont réduits à huit par décret du 25 avril 1807, et la mise en scène paraît s'être réfugiée uniquement à l'Opéra. Aux Français, on ne pense pas encore aux soins à donner à la confection des décors. On ne retrouve dans les comptes, les mémoires ou les éditions des pièces aucune mention des peintres attachés à la scène classique. Le costume intéresse davantage. Les premiers sujets s'inquiètent de la façon dont ils paraissent devant le public. Talma, Mlle Mars, Mlle Raucourt, se préoccupent de chacun de leurs habillements, et, malgré les modes d'alors, ils représentent suffisamment les personnages qu'ils jouent, surtout quand il s'agit de sujets tirés de l'histoire de Rome. Il est vrai que les recherches des costumiers ou des dessinateurs ne les amenaient pas toujours à l'exactitude des costumes.

Pour donner un habillement exact au personnage d'Hamlet dans la pièce de Ducis, Garnerey, alors dessinateur principal des théâtres, eut l'idée de faire des recherches en Danemark et dans les pays allemands limitrophes, où la tradition avait dû conserver au héros de Shakespeare son costume original. A cet effet, il se procura les portraits des acteurs qui jouaient Hamlet à Hambourg et à Copenhague. Or, dans ces villes, le prince danois, loin d'être vêtu à la façon des princes scandinaves, apparaissait sur la scène avec un costume tout noir de capitan espagnol du XVIe siècle. Garnerey, sans s'en douter, habilla à son tour Hamlet en Philippe II ou en Spinola, persuadé que, par ses recherches si bien dirigées, il avait réalisé un prodige d'exactitude![1]

1. Voir les gravures des théâtres de Garnerey, Bibliothèque nationale, cabinet des Estampes (œuvre de Garnerey).

Le genre de représentations que l'on donne aux Français ne comporte guère de mise en scène spéciale, et l'on ne peut signaler qu'un essai de reproduction de scène historique dans une pièce qui n'eut du reste aucun succès, la tragédie de *Cyrus*, dans le cinquième acte de laquelle Chénier avait, sur l'ordre de Napoléon, assez fidèlement représenté la cérémonie de son couronnement[1].

Aussi, ni l'étude du Théâtre-Français, ni celle de l'Opéra-Comique, des Italiens, du Vaudeville ou des Variétés, ne nous apprendrait rien de nouveau sur la mise en scène. Il faut diriger uniquement nos recherches du côté de l'Opéra.

Le gouvernement consulaire avait appelé à la direction de cette scène un ancien Conventionnel du nom de Bonnet de Treiches. C'était un administrateur habile, comme le montre le fait suivant. Durant les dix dernières années de la monarchie, l'Opéra avait tous les ans un déficit moyen de 362 000 livres; de 1800 à 1806, Bonnet de Treiches réduisit ce déficit à une somme moyenne de 50 000 livres, bien qu'en une seule année (l'an XII) il eût dépensé 1 336 000 francs de décors et de costumes, acquitté 60 000 francs de droit des pauvres et payé l'arrérage des pensions des anciens sujets, charge qui incombait autrefois à la cour[2].

Bonnet de Treiches se préoccupa sans cesse de la mise en scène. En prenant possession de sa place, il trouvait un service de décoration tout organisé : Protain, ancien membre de l'Académie d'Égypte, en qualité de dessinateur attitré de l'Opéra faisait les maquettes, qu'exécutait en grand un peintre du nom de Bocquet (de cette tribu des Bocquet qui comptait déjà des peintres du roi en 1716[3]). L'Opéra avait encore comme décorateurs les frères Degotti et Mœnch père et fils, artistes adroits et diligents dans l'exécution des peintures. Berthélemy, peintre et archéologue, déjà connu par le tableau du *Dévouement d'Eustache de Saint-Pierre*, composait les costumes, en attendant que Ménageot et Garnerey vinssent, durant l'Empire et la Restauration, en dessiner un certain nombre.

La représentation d'*Ossian ou les Bardes*, opéra de Lesueur, qui

1. *Mémoires de Mme de Rémusat*, t. II. p. 79.

2. Bonnet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*, grand in-4, an XII. Voici d'ailleurs quelques chiffres des recettes et du déficit de l'Opéra de 1780 à 1790.

Recettes.	Minimum, 1785,	239 500 fr.	Déficit.	An X,	41 000 fr.
	Maximum, 1788,	528 000 fr.		An XI,	59 000 fr.
	Moyenne, 1780 à 1790,	362 900 fr.		An XII,	45 000 fr.

3. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, v° Bocquet.

parut à la scène le 10 juillet 1804, fournit à Bonnet de Treiches une première occasion de diriger ses efforts vers l'exécution de la mise en scène. L'ancien Conventionnel, ayant remarqué la supériorité des peintres de l'Italie sur ceux de France en matière de théâtre, voulut avoir recours aux décorateurs italiens : « L'aspect des décorations italiennes, dit-il dans un mémoire, n'offre rien que des masses de couleur jetées au hasard, qui semblent, de près, avoir été mises là sans intention ; mais, placées dans leur perspective, ces décorations deviennent des tableaux saisissants d'effet et de vérité. Au contraire, les décorations françaises ont trop de perfection : la peinture a un fini superflu, et au lieu de laisser voir les grandes masses, elle montre à l'œil une foule de détails qui forment confusion[1]. »

Aussi se proposait-il de créer une école de décoration à l'Opéra, et de donner aux élèves des peintures italiennes comme modèles, en même temps qu'il leur ferait venir des professeurs de la Scala de Milan. Pour réaliser son but, il appela de Lombardie, en l'an IX, le peintre Fuentes, auquel il confia la décoration de l'opéra des *Bardes*. Mais, soit qu'il ne fût pas content de son travail, soit pour une autre raison, au dernier moment Protain fut chargé des décors des quatre derniers actes, et Hüe exécuta ceux du premier. Quant à l'artiste italien, il ne cessa d'accabler le ministre de réclamations pour obtenir qu'au moins une de ses œuvres parût à l'Opéra et que le public en fût juge[2].

Les costumes de l'opéra des *Bardes* étaient de pure fantaisie. Protain lui-même en fait l'aveu[3]. Mais la mise en scène parut merveilleuse aux contemporains. Elle dénotait non seulement un effort, mais un progrès sensible dans l'art théâtral. Au quatrième acte, Ossian s'endormait dans une caverne dont la profondeur se perdait dans des nuages de fumée. Cette fumée se dissipait peu à peu et laissait apparaître de loin au fameux barde une vision saisissante de cortèges de jeunes filles, de vieillards et de guerriers de toute sorte. Comme, par l'effet de la perspective, les hommes placés aux arrière-plans du théâtre auraient paru des géants, et les objets figurés sur la toile de fond de minuscules jouets d'enfants, les rôles des figurants du cortège furent remplis par des petits garçons et des petites filles, de telle façon que leur

1. Bonnet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*, grand in-4, an XII.
2. *Archives de l'Opéra* (Renseignement communiqué par M. Nuitter).
3. *Journal de Paris*, 28 messidor an XII. Les dessins de Protain sont conservés à l'Opéra.

troupe paraissait être une masse d'hommes de taille proportionnée à l'ensemble de la décoration[1]. Quand l'apparition cessait, les nuages et les flots de fumée se reformaient et cachaient les figurants des arrière-plans. Ces nuages se faisaient au moyen de grandes tentures de gaze que l'on descendait successivement les unes devant les autres[2].

Le 16 décembre 1807, la première représentation de *la Vestale*, de Spontini, dont le décor, au premier acte, représentait le Forum d'après des croquis pris à Rome par des peintres français, fut un nouveau succès pour Bonnet de Treiches. Les critiques parlent ensuite « d'un champ d'exécration que les spectateurs ne se lassèrent pas d'admirer à cause de l'effet de clair de lune qui y était représenté avec une exactitude et une vérité qu'on n'avait jamais réalisées au théâtre[3] ».

Bonnet de Treiches avait donc fait de louables efforts en matière de mise en scène. Mais bientôt il fut remplacé, et depuis son départ jusqu'en 1828 l'Opéra paraît être resté stationnaire dans l'exécution et la plantation des décors, malgré le talent d'Isabey et de Ciceri, peintres attitrés de l'Académie de musique, qui succédèrent à Protain et à Degotti.

A la cour, on ne commença à s'occuper sérieusement des décors pour les théâtres impériaux que vers 1810. A la Malmaison, les théâtres improvisés où jouaient les enfants de Joséphine étaient organisés avec beaucoup de simplicité[4]. Le gouvernement des Consuls n'avait point fait choix d'un décorateur en titre. Voici dans quelles circonstances Isabey fut, au commencement de l'Empire, nommé dessinateur du cabinet de l'Empereur, et comment il acquit rapidement, par ce fait, une influence considérable.

Quelques jours avant son sacre, Napoléon, ayant fait appeler cet artiste, lui ordonna d'exécuter sept grands dessins représentant les projets des cérémonies. Le travail étant très pressé, Isabey comprit de suite qu'il n'en viendrait pas à bout et qu'il fallait s'en tirer par un expédient. Il eut vite pris son parti et arrêté son plan. Il court chez un marchand de jouets d'enfants, lui commande une quantité de poupées de 10 centimètres

1. Grobert, *De l'Exécution dramatique considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris, 1809, p. 100.

2. *Journal de Paris*, 23 messidor an XII.

3. *Ibidem*, 16 décembre 1807.

4. On trouve aux Archives nationales, O² 38, mention de locations de costumes pour le théâtre de la cour, moyennant la somme de cinquante francs pour une représentation.

de hauteur, dessine leurs costumes et les habille en princes, en princesses, en maréchaux, en ministres, en grands officiers, etc.... Le tout est prêt en deux jours : il fait alors dresser par l'architecte Fontaine, également décorateur de théâtres, le plan en relief de Notre-Dame, à l'échelle des poupées. Trente-six heures après la commande, Isabey se rend devant le souverain, lui déroule son plan, dispose les personnages, au grand ébahissement de Napoléon, qui fait appeler Joséphine et toutes les dames, ainsi que les officiers de service au palais, et procède à la répétition générale du sacre. Le lendemain, Isabey était dessinateur du cabinet de l'Empereur[1].

A partir de 1808, lorsqu'on installe des théâtres dans les palais, à Fontainebleau, à Compiègne ou aux Tuileries, Isabey est seul chargé de la composition des maquettes. Sur ses modèles, les décors sont exécutés en grand par Mœnch père et fils, Mathis et Desroches, Lemaire, Ciceri et Gigun[2].

A l'Opéra, Degotti avait pris en 1804 le titre de décorateur en chef. Mais Napoléon, qui examinait les comptes, ne fut pas satisfait de ceux de cet Italien, et, donnant comme prétexte qu'il n'établissait jamais de devis, soit avant, soit après l'exécution de ses travaux, il le remplaça par Isabey. Ce dernier conserva ses fonctions jusqu'en 1815, et durant la fin de la période impériale il eut la haute main sur tous les artistes travaillant pour la scène lyrique[3].

Le 29 novembre 1809 eut lieu la première réprésentation de l'Opéra de *Fernand Cortez*, de Spontini. Sa décoration avait coûté 77000 francs. Nous n'en connaissons ni les détails ni les auteurs; mais à un moment du spectacle avait lieu sur la scène une charge de cavalerie exécutée par Franconi et ses écuyers[4], ce qui fit dire à un gavroche du parterre : « Ici on chante à pied et à cheval ».

Dans les reprises de l'opéra de *Lodoïska* et d'autres pièces, on exécutait des feux d'artifice et des effets de pyrotechnie avec pluies de feu qui n'étaient pas sans danger, car on doit constater que durant les premières années du siècle les commencements d'incendie furent aussi fréquents que de nos jours, puisqu'on en compte neuf à l'Opéra en l'an XI. Chaque fois, on put les éteindre à temps, grâce au dévouement

1. Ed. Taigny, *J.-B. Isabey, sa vie et son œuvre*. Paris, 1869, p. 51.
2. Archives nationales, O² 30 et suiv.
3. Ed. Taigny, *op. cit.*, p. 59.
4. *Journal de Paris*, 31 novembre 1809.

des personnes présentes, qui n'hésitèrent pas à aller au milieu des machineries, sur des câbles ou des poutres mal assujetties, éteindre avec des éponges mouillées les parties enflammées des décors[1].

L'influence de Bonnet de Treiches sur l'exécution des décors en France avait été considérable : les Italiens, comme les frères Degotti, avaient montré aux peintres français les procédés si simples de l'emploi des grandes masses de couleur, et au point de vue du métier les décorateurs de l'Opéra en savaient désormais aussi long que ceux de la Scala. Durant l'Empire, le style à la mode, les conventions que l'on retrouve dans les dessins d'intérieur, existaient dans les grandes peintures scéniques, et l'imagination des artistes ne pouvait, en ce temps de raideur, prendre encore tout son essor. Les dessins de costumes étaient mieux réussis : l'étude de l'antiquité et l'école de David et de Prudhon, avec ses principes de sincérité, amenaient les artistes à faire ces charmantes études, drapées avec tant de grâce, que l'on admire encore dans les recueils de la bibliothèque de l'Opéra, sous la signature de Ménageot et de Berthélemy. Seulement, alors, l'art était relégué au second plan : la guerre et l'établissement définitif des principes de la Révolution absorbaient toutes les forces de la nation; quelques années encore et l'art se réveillera avec d'autant plus de vitalité et d'essor qu'il aura été comme enfermé trop longtemps dans des formules étroites.

1. Bonnet de Treiches, *op. cit.*, *passim*.

CHAPITRE VI

LE THÉATRE SOUS LA RESTAURATION

Sous la Restauration, jusqu'à la veille de 1830, l'art dramatique français, reste dans un marasme encore plus complet que durant l'Empire. La lutte des partisans de la Révolution avec ceux de l'ancien régime semble seule réchauffer un peu la scène française. *Sylla*, œuvre de l'Hermite de la Chaussée-d'Antin, de Jouy, et les tragédies de Casimir Delavigne, voilà ce que le théâtre produit de plus intéressant, et cependant le nombre des pièces de 1809 à 1830 est énorme. Il en paraît 3 558! Dans ce total Scribe est pour 135, Théolin pour 94, Brazier pour 93, Dartois pour 92, Mélesville pour 80, Dupin pour 56, etc., etc.... Dans cette mer immense, Alexandre Dumas et Victor Hugo n'avaient encore apporté que quelques gouttes.

Le Romantisme, avec la renaissance de l'art français, devait frapper un premier coup par la représentation de *Henri III et sa cour* (11 février 1829), et successivement les pièces de Victor Hugo, celles d'Alfred de Vigny, d'Alfred de Musset, allaient suivre! En même temps, on verra Rossini, Meyerbeer, Halévy, Hérold, produire sur la scène lyrique une série d'incomparables chefs-d'œuvre.

Mais, avant d'arriver à l'époque du Romantisme, suivons pas à pas l'histoire du théâtre jusqu'aux derniers jours de la monarchie.

Au point de vue des décors et des costumes, on continuait les errements de l'Empire : un temple, un palais grec ou romain, une cour de château moyen âge, suffisaient aux exigences de la Comédie-Française. On copiait les costumes antiques sur les murailles et les bas-reliefs de Rome[1]; quant à ceux du moyen âge, nous ne pouvons

1. Voir l'éloge que lady Morgan fait dans ses mémoires de l'exactitude des costumes antiques à la Comédie-Française, *Mémoires et Souvenirs de lady Morgan*. Paris, 1818, 2 vol. in-8, t. II, p. 157.

guère en parler que pour en souligner, sinon le ridicule, du moins la nullité.

Lorsqu'on donna *Sylla* en 1821, presque au moment de la mort de Bonaparte, chacun vit dans cette pièce des allusions à l'épopée du Titan moderne. Talma, qui créait le rôle de Sylla, fidèle au souvenir de celui qui avait été son ami et son protecteur, voulut reproduire ses traits dans ceux du dictateur romain. Fier de posséder une physionomie qui rappelait celle du César, il sut se faire une tête avec la mèche traditionnelle, que, depuis, Paul Delaroche et Flourens ont accommodée à leur propre front. La perruque de Talma fut pour beaucoup dans son succès, et l'artiste capillaire qui l'avait faite n'eut pas d'autre réclame, sa vie durant, que celle de rappeler ce chef-d'œuvre à sa clientèle[1].

Nous avions vu pendant la Révolution des acteurs grimer les amis de Mirabeau; la tradition se continuait donc et devait se perpétuer jusqu'à nos jours, où on la retrouve sur toutes les scènes, au Théâtre-Français comme au café-concert.

L'Opéra, la scène la plus luxueuse, était loin de réunir les dispositions confortables que nous sommes habitués à trouver dans les théâtres parisiens. A l'orchestre, à la place des fauteuils, il y avait des banquettes sans dossiers, où les spectateurs pouvaient s'étendre nonchalamment[2]. Dans les loges, pas de sièges non plus, mais deux banquettes, dont l'une, celle de derrière, se soulevait pour donner passage aux personnes qui occupaient celle de devant. Cette dernière était fixe : les élégantes en robes décolletées et couvertes de diamants devaient l'enjamber pour s'y asseoir[3].

La décoration de la scène est aux mains de Ciceri, qui a succédé à Isabey comme décorateur en chef à l'Opéra. M. Sosthène de la Rochefoucauld, chargé de la surveillance des théâtres, gardien inflexible des bonnes mœurs, ne lui permet pas de se lancer dans la voie où son imagination voudrait l'entraîner.

Les choses sont ainsi lorsqu'un fait d'une portée considérable dans la politique vient apporter un grand changement à l'Opéra. Le 13 février 1820, le duc de Berry, sortant d'une représentation, avait été

1. Voir *Catalogue de costumes, tableaux, dessins, gravures et autres objets d'art composant le cabinet de Talma.* Paris, 1827, in-8. — *Mémoires d'Alexandre Dumas*, t. IV, p. 271.

2. Nous tenons ce détail de M. Régnier, de la Comédie-Française, qui nous a raconté autrefois que, dans sa jeunesse, il avait assisté souvent aux représentations de l'Opéra.

3. Voir la gravure de la représentation du bal de l'Opéra, par Bosio.

assassiné par Louvel. Transporté dans une des salles basses du théâtre, il y était mort après avoir été administré par un prêtre. L'archevêque de Paris, Monseigneur de Quélen, déclara qu'on ne pouvait continuer à jouer dans un local où avait séjourné le Saint-Sacrement, et l'Opéra fut désaffecté et démoli. Pendant quelque temps les représentations eurent lieu dans la salle voisine, dite de Louvois, aujourd'hui disparue; puis le ministère de la maison du Roi fit construire un nouveau théâtre rue Le Peletier. Debret fut chargé de ce travail, et la salle qu'il édifia est demeurée, pour toute la génération de 1830, avec celle du Théâtre-Italien de la place Ventadour, qui lui est un peu postérieure, le type du plus charmant théâtre public qu'ait possédé Paris.

Debret, partant de cette double idée, que la salle de la Montansier, bâtie par Louis place Louvois, était une des meilleures qu'on eût encore construites, et qu'en outre, une salle de spectacle est d'autant plus sonore que les boiseries en sont plus sèches, édifia le gros œuvre de son bâtiment de façon à y faire entrer tout d'une pièce la décoration et les cloisons de l'ancienne salle. Aussi fit-il transporter les morceaux un à un et les fit-il mettre en place successivement en les emboîtant l'un dans l'autre comme on fait avec un jeu de marqueterie. Debret peignit les premiers rangs de loges à fond blanc avec un décor en or, et les autres rangs en bleu avec un décor de tapis jetés sur les balcons et retombant en baldaquins ornés de franges et glands, le tout s'enlevant en or sur le fond; les loges étaient, contrairement à ce qu'elles furent plus tard, tendues en bleu[1]. Ainsi le nouvel Opéra de la rue Le Peletier, au dire de tous les critiques, réalisait les desiderata presque complets de l'acoustique, en même temps qu'il présentait à la vue une des salles les mieux conçues dans ses proportions et les plus élégantes dans sa décoration.

Lorsque, le 16 avril 1821, elle fut inaugurée avec la lumière du gaz, que l'on essayait pour la première fois, ce fut un concert d'éloges, et ceux qui depuis ont encore connu la salle de la rue Le Peletier regrettent sa disparition en vantant ses qualités[2].

1. Voir *Lettre à M. de B*** sur l'opéra de Debret.* Paris, 1821, in-4.

2. « A l'Opéra tout est grandiose. La salle est la plus belle que j'aie jamais vue; elle forme un vaste cercle dont le quart est occupé par la scène. Deux fois, la longue ligne des loges est interrompue par des doubles colonnes entre lesquelles se trouvent de petites loges. De riches dorures, de belles peintures au plafond et sur les murs, un éclairage brillant, complètent l'impression la plus pompeuse. Au lustre il y a soixante-dix becs de gaz et aux huit appliques des colonnes, soixante-douze. » (Edouard Devrient, *Briefe aus Paris.* Berlin, 1840, p. 34.)

Un rideau dû à Ciceri et représentant Louis XIV octroyant à Lulli le privilège de l'Académie de musique, rompait avec le traditionnel usage de la tenture rouge, et contribuait encore à augmenter l'éclat de l'ensemble de la salle. Durant les premiers temps, on exécuta pour chaque grand opéra un rideau de manœuvre dont le sujet rappelait celui du spectacle. Ainsi pour *Guillaume Tell* on représenta le lac des Quatre-Cantons, et pour *Robert le Diable* une figure de la Religion entourée d'arabesques. Ciceri, le maître du genre, était toujours chargé de ces travaux[1].

Le magasin de décors, situé de l'autre côté de la rue de Louvois, en face du théâtre, dans un bâtiment qui sert encore maintenant à l'Opéra-Comique, était relié au bâtiment principal par un grand pont en fer, merveille de construction pour l'époque où il fut établi. Ce pont, lors de la démolition, fut transporté au musée de l'École des Ponts et Chaussées, où on le conserve comme une curiosité et un modèle. Une fois les constructions rasées, leur emplacement est transformé en square, et Klagmann y élève la fontaine en bronze représentant les quatre grands fleuves de France, qu'on admire encore, rue de Richelieu, en face de la Bibliothèque nationale.

La réédification de l'Opéra ne fut pas la seule construction théâtrale de cette époque. D'une part, on dut comme de nos jours, à certaines périodes régulières, réparer la Comédie-Française. On y supprima un étage et l'on abaissa le plafond au-dessous des places les plus élevées, connues sous le nom de bonnets d'évêque. Actuellement la Comédie-Française possède deux plafonds. L'ancien subsiste toujours, et celui qui date de 1820 et que M. Mazerolle a récemment restauré, est devenu le parquet de l'étage supérieur du bâtiment.

Dans un autre quartier de Paris, l'Odéon avait brûlé en 1818. On le reconstruisit presque immédiatement. Son nouveau plafond représentait l'assemblée des dieux, et le cintre était orné de médaillons avec les bustes des grands poètes de l'antiquité. Sur les balcons des galeries de premier et de deuxième rang, il y avait en bas-relief les scènes des plus belles pièces du répertoire du Théâtre-Français. Le rideau figurait un portique et un escalier, et, comme peu de temps après le dernier incendie de l'Opéra-Comique, en 1887, on installa à grand renfort de réclame un rideau de tôle, que le public ne manquait

1. Renseignements fournis par MM. Lormier et Ronsin, que nous remercions vivement de leur obligeance.



L'incendie de l'Odéon en 1818.

pas de demander à voir descendre tous les soirs, pour se rendre compte par lui-même de la rapidité de sa manœuvre et de la garantie qu'il apportait à la sécurité des spectateurs[1].

Avant l'assassinat du duc de Berry, on avait déjà, à Londres, fait usage de gaz pour l'éclairage public. L'administration de l'Opéra, dès 1819, se préoccupa de ce nouveau procédé. Le ministre de la maison du roi demanda au souverain l'autorisation de faire des expériences et, s'il y avait lieu, de remplacer les quinquets de la salle par des becs de gaz. Les ingénieurs Darcet, Cagnard et Delatour furent désignés pour construire une usine et faire tous les essais désirables. On acheta à l'extrémité du faubourg Montmartre, rue Richer, un grand terrain, sur lequel on construisit le premier gazomètre qui existât à Paris[2]. Un entrepreneur du nom d'Albouy travailla sous la direction de la commission de savants nommés par Louis XVIII, et les nouveaux luminaires furent inaugurés dans la salle de la rue Le Peletier. Les plus élégantes d'entre les abonnées n'acceptèrent pas la chose sans pousser les hauts cris : la lumière trop crue du gaz devait donner de la dureté aux traits de leur visage, faire pâlir leur teint et rougir leurs yeux. Pour obvier à ces inconvénients, chaque bec de gaz fut enveloppé, comme ils l'ont toujours été depuis, par des globes de cristal dépoli, qui, en tamisant la lumière, lui donnaient plus de douceur et d'égalité.

Bientôt on ne se contenta plus d'éclairer seulement la salle et les corridors : le gaz devint un des éléments les plus brillants de la mise en scène. Les portants, les herses, les rampes, les lampes mobiles à réflecteurs, tout fut au gaz. On inaugura ce nouveau mode d'éclairage sur la scène le 22 février 1822, à la première représentation d'*Aladin ou la lampe merveilleuse*[3], pour laquelle Daguerre[4], sous les ordres de Ciceri, avait exécuté, au moyen d'effets de perspective et de coloris, des décorations dont l'intensité d'éclat redoubla sous l'effet des nouveaux jets de lumière. Ce fut un succès prodigieux, et le jour où le jeune artiste, abandonnant le théâtre, ouvrit son premier diorama, le triomphe lui était assuré d'avance.

Ce fut encore l'Opéra qui, soixante ans plus tard, le premier de

1. *Chronique de Paris, ou le Spectateur moderne*, par M. M ***, t. II, p. 350.

2. Ce terrain est celui sur lequel actuellement se trouve le magasin des décors de l'Opéra.

3. Th. de Lajarte, *Catalogue historique, chronologique, anecdotique, de la Bibliothèque musicale d l'Opéra*. Paris, 1878.

4. Voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, avec illustrations inédites de M. Édouard Detaille. Paris, 1891, p. 20.

tous les établissements publics, tenta les essais d'éclairage à l'électricité et en fit un usage journalier[1].

A la Comédie-Française on fut moins prompt qu'à l'Opéra : le lustre à gaz ne fut installé que lors de la restauration de la salle, dans l'été de 1832, et en 1873 la rampe de la scène de Molière était encore composée de lampes à huile. De même que les abonnés de l'Opéra, Mlle Mars s'opposa tant qu'elle put au nouvel éclairage, qu'elle prétendait être défavorable à ses costumes[2].

Quand l'Opéra fut installé rue Le Peletier, M. de la Rochefoucauld, qui s'opposait toujours à l'écourtement des robes des danseuses et faisait couvrir de feuilles de vigne en zinc les marbres des musées, appela en 1827 auprès de lui comme conseil un jeune architecte, plus tard orfèvre et administrateur de l'Opéra à son tour, Duponchel, auquel il confia la direction de la partie artistique de la scène lyrique. C'est à lui que revient le mérite d'avoir commencé l'évolution de la mise en scène avec les représentations de *la Muette*, d'Auber, et de *Guillaume Tell*, de Rossini.

En même temps, un autre artiste, le baron Taylor, qui avait été décorateur de théâtre au début de sa carrière, était nommé en qualité de commissaire royal à la direction du Théâtre-Français. Il fit jouer *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas, et apporta dans la maison de

1. L'installation du gaz au théâtre et le développement rapide que prit de suite ce genre d'éclairage fut une des plus importantes innovations de mise en scène du XIXe siècle. Aussi nous faut-il rappeler brièvement la disposition des appareils destinés à l'éclairage, tels qu'ils étaient en usage en 1830, et tels qu'ils se transformèrent par suite de l'emploi de l'électricité.

La scène est éclairée par la rampe, les herses, les portants et les traînées. La rampe est la ligne de lumières qui sépare d'un bout à l'autre la scène de l'orchestre, et éclaire les acteurs de face. « Les herses sont des cylindres elliptiques en tôle traversant le théâtre, et dont une partie, ouverte et munie d'un grillage métallique, laisse échapper les feux d'une traînée de becs de gaz. » Il y a une herse par plan, ce qui permet, en éteignant successivement chacune d'elles, d'obscurcir graduellement le théâtre. Les portants sont de longs montants de bois sur lesquels sont fixés des tuyaux de cuivre que l'on peut embrancher à l'aide de conduits en caoutchouc sur un conduit central, qui permet de porter à un point déterminé un foyer de lumière suivant les exigences de la scène. Quant aux traînées, ce sont des appareils accessoires sans attributions fixes, mais servant cependant de préférence à éclairer des châssis parallèles qui se font ombre réciproquement. Ce sont des traverses sur lesquelles on adapte un cylindre creux, d'où jaillit par de minuscules ouvertures une série de flammes minces et longues.

2. Il est à noter qu'au Louvre, qui dépend aussi de l'État, les corridors sont encore éclairés par des quinquets en forme de casques de guerriers romains à la David, comme on en voyait dans les villes de province il y a quelque trente ans. Espérons que, malgré sa timidité proverbiale, M. l'Administrateur général des musées fera substituer un jour la lumière électrique à ces lampions surannés, dont l'allumage offre un danger qui se renouvelle tous les soirs.

Molière en matière de costumes et de décors des principes de goût et d'exactitude qui faisaient encore tout à fait défaut.

A côté de Duponchel et du baron Taylor, il faut citer un troisième directeur de théâtre, Harel, successivement à la tête de l'Odéon et de la Porte-Saint-Martin. Patriote émérite, il avait gagné la Légion d'honneur comme sous-préfet de l'Empire pour la défense héroïque qu'il avait opposée dans sa sous-préfecture aux troupes alliées, lors de l'invasion. Comme directeur, il monta un grand nombre de pièces d'Alexandre Dumas et de Victor Hugo. Lui aussi il connaissait la mise en scène. Mais son talent particulier était celui de la réclame. Personne mieux que lui n'a su faire accourir le public à une pièce. Tantôt il annonçait que Mlle Georges porterait tous ses diamants sur la scène, tantôt il s'extasiait sur la valeur desdits diamants, que des mauvaises langues disaient faux. C'est lui qui, pendant le choléra de 1832, lorsque les recettes étaient tombées à rien, annonçait que les théâtres, quelque pleins qu'ils fussent, étaient les endroits les plus salubres, et que jamais depuis leur existence on n'avait pu y constater un seul cas de choléra foudroyant. Aussi invitait-il le public à se rendre en foule dans la salle qu'il dirigeait.

Harel savait à l'occasion demander à Achille Devéria, comme à Clément Boulanger ou à Robert Fleury, des costumes ou des décors; il avait même auprès de lui un décorateur attitré, nommé Lefèvre, qui forma dans son atelier la plupart des artistes qui devaient porter si haut l'art de la décoration théâtrale en France : Séchan, Dieterle et Despléchin.

Nous sommes ainsi parvenus à l'époque où Auber donne *la Muette*, Rossini, *Guillaume Tell*, Alexandre Dumas, *Henri III*, Victor Hugo, *Ruy Blas* et *Marion Delorme*, et où ces auteurs trouvent en Duponchel, Taylor et Harel des metteurs en scène intelligents et actifs, comme dans l'école de peinture des Delaroche, des Delacroix, des Johannot, des Devéria, des Nanteuil et des Raffet, des peintres de maquettes, des dessinateurs de costumes et des graveurs de vignettes pour illustrer les éditions des chefs-d'œuvre que va enfanter le théâtre en France.

CHAPITRE VII

LE THÉATRE PENDANT LA PÉRIODE ROMANTIQUE

Jusqu'alors, ni sur les scènes dramatiques, ni sur les scènes comiques, on n'avait recherché la couleur locale dans les décors, et la machinerie était encore, en 1830, du ressort des théâtres lyriques.

Ce fut seulement durant les années qui précédèrent et qui suivirent immédiatement la révolution de Juillet que tous les théâtres, secoués de leur torpeur par le mouvement littéraire, prirent en considération l'étude des milieux et s'occupèrent de représenter leurs pièces avec des décors et des costumes aussi exacts et réels que possible.

Avant d'exposer les tentatives qui furent faites à cette époque, nous sommes obligés de revenir sur nos pas pour expliquer l'évolution que le Romantisme fit subir au Théâtre-Français proprement dit.

Après les Mystères, le théâtre du XVI[e] siècle, imité des anciens, n'avait eu aucun mouvement scénique. Il consistait dans l'exposition pédagogique de thèses philosophiques, religieuses ou politiques. Avec le XVII[e] siècle, sous l'influence de Shakespeare, apparurent des tragédies, dites tragicomédies, qui, rompant avec les pièces pédagogiques, eurent pour but de mettre à la scène une action vécue, et les auteurs d'alors cherchèrent, tout autant que ceux de nos jours, à reproduire la réalité sur le théâtre.

Les pièces pédagogiques n'avaient eu besoin d'aucun décor; des tapisseries ou des tentures flottantes servaient de cadre à la déclamation de l'acteur. Lorsque parurent les drames de Shakespeare, en Angleterre, un écriteau placé sous les yeux du public suffit à indiquer les endroits divers où se déroulait l'action. En France, on donna aux drames de l'époque de Louis XIII un cadre d'un autre genre : on indiqua sur la toile du fond ou sur les châssis, par des figurations restreintes, chacun des sites où le spectateur devait suivre les acteurs. C'est le décor *simultané*. L'invraisemblance d'une pareille mise en scène fut trouvée

trop choquante, et Corneille abandonna les drames qui se déroulent dans les sites les plus différents pour adopter à peu de chose près l'unité de lieu avec un seul décor.

Un palais à volonté suffit à tous ses chefs-d'œuvre, un salon à ceux de Racine, et une place publique aux comédies de Molière. Restreindre ainsi l'action, étant donnés les moyens dont disposaient alors les auteurs, était faire un pas en avant dans la vraisemblance, et, quoi qu'on en ait dit, ce fut un des plus grands succès de Corneille. Voltaire eut beau protester contre ces habitudes mesquines, il ne put réussir à les vaincre; et si dans quelques-unes de ses pièces Beaumarchais, augmentant l'individualité des personnages, donne quelques détails précis sur les décors nécessaires à leur jeu, durant la Révolution, l'Empire et une grande partie de la Restauration, la mise en scène est encore nulle au Théâtre-Français. Les Grecs et les Romains en font presque tous les frais, et l'histoire de France apparaît sous le déguisement des héros d'Homère ou de Plutarque. Nulle couleur locale, nulle recherche des milieux; les pièces sont construites pour qu'il n'en soit pas tenu compte.

Pendant l'Empire et au commencement de la Restauration, Pixérécourt donne aux théâtres des boulevards des pièces dont les sujets sont tirés de l'histoire moderne. Il prétend, comme il le dit dans ses préfaces, mettre à la scène les événements réels de la vie, et cependant la formule de son théâtre ne diffère, pas plus que sa mise en scène, de celle des pièces classiques. Aussi leur succès a-t-il été éphémère, parce que la vie et l'intérêt en étaient absents.

Au contraire, le grand mérite de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas et d'Alfred de Vigny a été de concevoir des drames vivants, empreints de réalité, intéressants ou amusants, dans lesquels tout concourait à l'effet de la représentation. Costumes et décors sont désormais indispensables au drame; aucun rôle ne peut se débiter, sinon dans un cadre approprié, avec des meubles déterminés et des accessoires particuliers. C'est, en un mot, la vie réelle qui apparaît sur le théâtre, avec les conventions dont il ne peut se passer.

Les poètes que nous avons nommés, comme ceux qui allaient suivre, arrivaient à une époque propice, où l'art français comptait des maîtres incomparables, capables de donner à leurs œuvres l'intensité de vie qu'on ne trouve que dans la réalité.

Le premier coup frappé par l'école romantique fut la repré-

sentation de *Henri III* au Théâtre-Français le 11 février 1829. Le baron Taylor fit des frais inusités pour cette pièce d'un tout jeune homme, inconnu la veille, alors petit employé dans l'administration des biens du duc d'Orléans, mince et fluet adolescent, tel que l'a peint Devéria au lendemain de son triomphe : Alexandre Dumas. Ce n'était pas encore ce colosse de bonhomie que les hommes de notre génération ont connu, au cou de taureau, aux traits de mulâtre, au sourire plein de joie et d'esprit, le type de la bonne humeur française, qui pendant un demi-siècle a répandu sous forme de romans et de drames des torrents de gaieté et de verve, qui ont enthousiasmé des millions de lecteurs et de spectateurs. L'illustre auteur de *Monte-Cristo* et des *Trois Mousquetaires* était encore presque un enfant, et cependant son premier drame fut le signal d'une révolution au Théâtre-Français. Ciceri avait exécuté les décors de *Henri III*, et Paul Delaroche les dessins des costumes[1]. A la Comédie-Française, pareille débauche de mise en scène était encore inconnue et même incompréhensible pour bien des auteurs et des habitués de la maison.

La même année, le baron Taylor fit aussi bien pour l'*Othello* d'Alfred de Vigny, dont Ciceri peignit encore les décors. Les peintures étaient assez bonnes et représentaient successivement l'intérieur de la chambre de Desdémone, une salle d'audience avec de vieilles fresques aux tons passés rappelant vaguement les peintures de Giotto, enfin une vue de l'île de Chypre avec un port et la mer à droite, et, au fond, les monuments multiples d'une grande ville. L'art du machiniste n'était pas à la hauteur du talent du décorateur, car cette mer ne portait que trois misérables bateaux, semblables à ceux dont les enfants s'amusent sur le bassin des Tuileries[2].

Chaque auteur comprenait à sa façon la part qu'il devait donner à la mise en scène de ses œuvres, et chacun s'en occupait d'une façon différente.

Alexandre Dumas, après avoir indiqué sur son manuscrit les moindres détails, se désintéressait volontiers de l'exécution; il s'en rapportait à son ami Ciceri et à ses jeunes élèves Séchan, Dieterle, Despléchin; le grand dramaturge les protégeait, et ils lui témoignaient en échange l'amour et le dévouement le plus sincère. Et de même

1. Lormier, dessinateur des costumes de l'Opéra, de 1836 à 1876 (*Souvenirs personnels*, transcrits dans la lettre qu'il nous a adressée le 2 août 1892).

2. *Figaro* du 28 décembre 1829.

que Séchan, Despléchin et Dieterle firent les décors de la plupart de ses drames, Louis et Clément Boulanger, Devéria, Raffet, Hippolyte Lecomte et Eugène Lami en dessinèrent les costumes.

Victor Hugo, au contraire, ne se reposait sur personne des soins de la mise en scène : il donnait rendez-vous à Ciceri et aux dessinateurs des costumes et leur indiquait ce qu'il voulait. Pour *le Roi s'amuse*, il traça lui-même sur le papier l'esquisse des différents sites que le décorateur avait à peindre, puis il discuta avec lui la plantation des parties du décor et en fit une épure sommaire. Mais la Comédie-Française, pour l'unique représentation de ce drame, ne devait guère tenir compte de ses observations. Au premier, au deuxième et au troisième acte, les décors étaient ceux d'*Othello*, de *Henri III* et de *Charles IX*. Pour le quatrième et le cinquième acte, qui représentaient une place publique, on avait tiré des magasins quelques vieux châssis auxquels Ciceri avait fait des raccords et des retouches. La totalité des frais ne s'était élevée qu'à 4200 francs[1]. Les costumes consistaient également en vieilles défroques empruntées aux mêmes pièces. Seul, François Ier avait été accablé de prévenances, car on avait fait pour lui les frais de trois vêtements différents, qui furent cependant l'objet de vives critiques de la part des classiques d'alors. L'un d'eux était une magnifique houppelande, semblable à celle dont est paré le joueur de contrebasse dans le tableau des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, dans le grand salon carré du musée du Louvre. Les Classiques poussèrent les hauts cris, trouvant inconvenant de faire paraître en scène un roi de France dans une parure aussi peu royale.

Il fallait attendre l'arrivée de M. Perrin à la direction de notre première scène tragique pour voir la mise en scène du *Roi s'amuse* répondre dignement aux idées de Victor Hugo. Alors (22 novembre 1882), Duvignaud et Gabin exécutent la salle des fêtes du vieux Louvre du temps de François Ier; Lavastre fait pour le deuxième acte le coin le plus désert du cul-de-sac Buci; Chaperon et Rubé, l'antichambre du Louvre pour le troisième acte, et la berge déserte de la Seine au quai de la Tournelle pour les quatrième et cinquième actes. On eut à surmonter de réelles difficultés, notamment pour le décor du carrefour Buci et des rues de la Grève, à cause de la simultanéité des actions se déroulant sur des plans divers. On se souvient, en effet,

1. Jean Walter, *la Première Représentation du « Roi s'amuse »*.

comment les acteurs sont obligés de jouer sans se voir entre eux, et sans cesser d'être aperçus par le spectateur. Les décorateurs avaient à réaliser un véritable tour de force pour composer un ensemble capable de satisfaire Victor Hugo. Les maquettes durent être remaniées à diverses reprises, sous la direction de M. Perrin. Mais si l'on suit la représentation sur les indications données par l'auteur dans la première édition de son drame, on verra avec quelle exactitude on s'y est conformé en tous points[1].

Quant aux costumes, Thomas les restitua aussi scrupuleusement que l'indiquait le poète dans son manuscrit et que Devéria les avait représentés sur ses lithographies quelques jours après la fameuse journée du 22 novembre 1832.

Les essais de drame historique que la Comédie-Française inaugurait ne pouvaient rester son apanage exclusif. Sur le boulevard Saint-Martin, qu'on appelait alors boulevard du Crime, s'élevaient de nombreux théâtres, dont les plus célèbres étaient la Porte-Saint-Martin, l'Ambigu et la Renaissance. Les drames conçus suivant les idées nouvelles ne tardèrent pas à y faire leur apparition.

Les luttes violentes qu'avait provoquées l'introduction des pièces de ce genre dans la maison de Molière décidèrent Victor Hugo et Alexandre Dumas à l'abandonner et à passer à la Porte-Saint-Martin, qui devint l'asile presque exclusif des Romantiques. Mélingue et Mme Dorval furent les interprètes admirables de toutes ces œuvres, dont le succès fut inouï, et dont la renommée serait bien certainement supérieure à celle des pièces classiques du Théâtre-Français, si le talent merveilleux de Rachel n'avait donné à l'interprétation du répertoire une qualité exceptionnelle.

Lorsque Victor Hugo et Alexandre Dumas passèrent du Théâtre-Français à la Porte-Saint-Martin, où Harel et Mlle Georges régnaient en maîtres, on y avait déjà représenté le drame de *Perrinet Leclerc ou Paris en* 1418, d'Anicet Bourgeois et Lockroy, le charmant acteur qui, au mois de mai précédent, avait créé le rôle de Gauthier d'Aunay dans *la Tour de Nesle*. Il y eut surtout dans *Perrinet Leclerc* une rue du

1. On peut toutefois conclure que ces essais ne correspondent pas aux efforts qu'ils demandent. Chaque spectateur occupant une place différente dans la salle, tous ne peuvent voir de la même façon des scènes qui se passent en même temps à des endroits différents du théâtre. Les cloisons qui, sur la scène, forment les séparations nécessaires aux diverses actions, coupent les rayons visuels de ceux des spectateurs qui sont placés sur les côtés de la salle et leur cachent certaines parties de la scène.

Paris d'alors, exécutée dans l'atelier de Lefèvre par Séchan et Dieterle, élèves décorateurs. Ce décor était disposé de façon à faire occuper à la rue les deux tiers de la scène, dont le reste était l'intérieur d'une maison mise à jour dans toute sa hauteur; ainsi les spectateurs pouvaient voir et entendre ce qui se passait et se disait dans la rue et dans la maison.

Lefèvre et ces mêmes décorateurs, après avoir exécuté les décors de *la Tour de Nesle*, firent ensuite successivement ceux de *Richard d'Arlington*, de *Catherine Howard*, de *Marie Tudor*.

Séchan, Dieterle, Feuchère et Despléchin recherchaient le pittoresque dans l'exactitude. Archéologues et hommes d'imagination à la fois, à la façon de Delacroix, ils mêlaient au sentiment de la vraisemblance historique les procédés artistiques de l'école nouvelle. Désirant parfaire leur éducation technique par un enseignement plus complet que celui que Lefèvre pouvait leur donner, ils entrèrent dans l'atelier de Ciceri, le chef de l'école décorative. Quand ils se sentirent suffisamment instruits pour voler de leurs propres ailes, ils formèrent à leur tour une autre entreprise de décoration non moins fameuse que celle de leurs maîtres.

A la même époque, deux autres peintres de talent, Philastre et Cambon, organisent de leur côté un atelier aussi remarquable, et le jour où Ciceri vieilli abandonnera la peinture de théâtre, ces deux ateliers maintiendront la renommée de cet art essentiellement français. A leur tour, ils formeront de nouveaux élèves, et les noms de Rubé, Chaperon, Lavastre et Joseph Thierry, — le premier, sans contredit, de tous les décorateurs, — brilleront au milieu de ceux des plus grands artistes de notre époque.

Lorsqu'on donna *Lucrèce Borgia* (2 février 1833), Séchan, Dieterle, Feuchère et Despléchin furent chargés de la confection de deux décors : celui du deuxième acte représentait une salle du palais de Ferrare dans le style du XVe siècle italien. En l'examinant, Victor Hugo remarqua que la porte dérobée par laquelle Lucrèce devait faire évader Gennaro était une porte monumentale.

« C'est absurde! s'écria-t-il.

— C'est vrai, répondit le directeur Harel, il faut une porte dérobée et l'on fait une porte qui crève les yeux!

— Séchan!... Dieterle!... cria Victor Hugo. Vite, amenez-les moi! »

On les chercha partout sans les trouver. L'heure de lever le

rideau étant proche, Victor Hugo se fit apporter de la couleur, prit les pots et les brosses et repeignit lui-même la décoration. La tenture de la salle de fête du palais de Ferrare était rouge avec des filets d'or : il recouvrit les chambranles et les vantaux de rouge, prolongeant les filets d'or de bordure de manière à descendre la tenture sur l'emplacement de la porte primitive, qui disparut complètement sous les gigantesques coups de pinceau du poète. C'est dans ces circonstances que, pour un jour, Victor Hugo fut décorateur de théâtre.

La décoration des *Mal-Contents*, de Depagny, — pièce de la Porte-Saint-Martin, aujourd'hui oubliée, — fut un des premiers succès de Séchan et de ses trois compagnons. L'un des tableaux est accueilli par d'unanimes applaudissements. Il représente les Petits-Augustins avec le jardin dans le fond; à droite, le cloître, séparé de l'église par une grille dorée; à gauche, trois chapelles avec des tombeaux surmontés de trophées d'armes. La vieille église est ouverte sur la scène; sa voûte ogivale est éclairée par la lune, dont les rayons, pénétrant à travers les vitraux de couleur, ne dissipent que faiblement les ténèbres. Sur le devant, un tombeau qu'on distingue à la lueur blafarde d'un cierge. On croit voir une caverne sépulcrale. Dans cette église, Dugast était tué par Bussy d'Amboise, et, quelques minutes après, Bussy lui-même tombait sous les coups des affidés de Monsoreau. Le cadre, on le voit, répondait à l'action[1].

Paul Delaroche ne restait pas non plus étranger à la peinture de théâtre. Nous l'avons déjà vu dessiner les costumes de *Henri III et sa cour*; depuis, il se livra à des travaux du même genre, surtout pour Casimir Delavigne, dont il était l'ami intime. Parmi les maquettes de décorations ou les dessins de costumes qu'il fit pour lui, il faut rappeler ceux de *Marino Faliero*, en 1834[2]. Nous le verrons aussi, à la demande de Duponchel, fournir de nouvelles maquettes pour des ballets et des opéras.

Achille Devéria, mêlé au mouvement artistique d'alors, possédait une admirable collection de gravures et de dessins de toute sorte; il connaissait, en outre, à merveille le fonds si considérable du cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, dont il devait devenir,

1. « Il y avait, paraît-il, un admirable décor de Séchan », dit Alexandre Dumas dans *Une Vie d'artiste*, à propos des *Mal-Contents* et au sujet de ce tableau.

2. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. V, p. 145.

en 1849, le conservateur. Grâce à ses connaissances multiples et à ses recherches continuelles, il exécutait lui-même des croquis ou aidait les directeurs et les décorateurs dans la mise en scène, le choix des costumes, la disposition et l'arrangement des décors. Il avait pour le *Louis XI* de Casimir Delavigne puisé dans les portefeuilles de Gaignières les indications les plus précieuses sur les costumes du xv[e] siècle. Les décors de cette pièce étaient faits, en quelque sorte, d'après nature, puisque Ciceri et Séchan, qui en étaient chargés, avaient eu l'occasion d'exécuter, d'après des croquis faits sur place, les illustrations du château de Plessis-lez-Tours et d'autres sites pittoresques pour le grand livre des *Voyages dans l'ancienne France*, par le baron Taylor et Charles Nodier[1].

On voit par quels efforts, dessinateurs, décorateurs et peintres essayaient de suivre sur la scène du Théâtre-Français les poètes et les dramaturges.

On ne recherchait pas les mêmes effets de mise en scène quand il s'agissait de comédies de mœurs de l'époque contemporaine. Qu'une comédie fût de Scribe ou de Dumas, qu'il s'agît de *l'Ours et le Pacha* ou d'*Antony*, elle n'exigeait pas une mise en scène spéciale. Un salon quelconque suffisait au Gymnase ou au Français, comme autrefois le palais à volonté pour les tragédies de Corneille et de Racine. Lors de la représentation d'*Antony* à l'Odéon, Harel ne fit les frais ni d'un décor ni d'un costume.

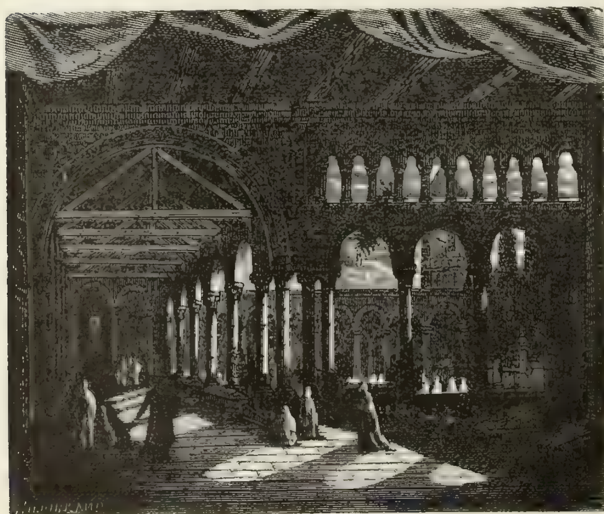
A l'Opéra, on devait pousser les choses plus loin encore qu'à la Comédie-Française, à l'Odéon ou à la Porte-Saint-Martin.

A la représentation de *la Muette* d'Auber en 1828, et à celle du *Guillaume Tell* de Rossini en 1829, un perfectionnement était venu compléter celui qu'avait déjà apporté l'adoption du gaz comme procédé d'éclairage. Jusqu'alors les spectateurs de l'Opéra étaient condamnés à entendre sans bouger de leur place un opéra (fût-il en cinq actes) depuis le commencement jusqu'à la fin. Dans *la Muette*, on baissa une fois le rideau entre le quatrième et le cinquième acte. Pour *Guillaume Tell*, on fit plus : Duponchel encouragea Ciceri à donner plus d'animation à son décor, et celui-ci, libre d'agir, établit des praticables plus mouvementés que ceux jusqu'alors en usage. Ponts sur

1. *L'Artiste*, année 1832, deuxième semestre.

des ravins, précipices, rochers, tempêtes sur le lac, tout réussit à souhait. Mais on dut plusieurs fois baisser le rideau, parce que le changement de décors demandait des manœuvres qu'il eût été impossible, en raison de leur importance, d'exécuter à la vue du public. Ce premier pas fait, les auteurs et les décorateurs avaient désormais le champ libre pour préparer des décors de plantation aussi compliqués qu'ils le désiraient, puisqu'ils n'étaient plus obligés de faire les changements en un clin d'œil.

Le docteur Véron ne manqua pas de profiter de cette innovation, et, sous sa direction, Ciceri ouvrit définitivement, avec les décors de *Robert le Diable*, une voie nouvelle à la peinture théâtrale, en réalisant complètement les espérances et les vœux des auteurs romantiques. Le musicien et le poète avaient d'abord voulu faire passer le troisième acte de cet opéra dans un Olympe de fantaisie. Duponchel, l'ayant appris, fit comprendre au docteur Véron l'insignifiance d'une pareille mise en scène et lui proposa, à la place, le fameux cloître encombré de tombeaux. Ayant obtenu l'assentiment de Meyerbeer et du docteur Véron, Duponchel envoya Ciceri à Arles, où il prit des croquis de Sainte-Trophyme, qu'il reproduisit ensuite exactement sur la scène au troisième acte de l'opéra[1]. Lors de la représentation, les nonnes, sortant de leurs demeures souterraines sous les arceaux des voûtes fantastiquement éclairées par la lune, produisirent l'effet prodigieux que l'on sait et qui n'a pas encore été oublié[2]. Seul Meyerbeer en fut inquiet et quelque



Décor de *Robert le Diable*, par Ciceri.

1. Renseignement dû à M. Ronsin, artiste décorateur, arrière-petit-gendre de Ciceri, actuellement associé de MM. Rubé et Chaperon.

2. Ce clair de lune était obtenu au moyen de becs de gaz enfermés dans des boîtes accrochées dans les cintres. C'est la première fois que le gaz, déjà en usage sur la scène, était utilisé dans les combles et les coulisses. (Voir L. Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, t. III, p. 338.

peu dépité : aussi, se penchant vers le docteur Véron, à côté duquel il se trouvait lors du lever du rideau, il lui dit avec une mauvaise humeur peu dissimulée : « Vous ne croyez donc pas à la réussite de ma pièce, que vous cherchez un succès de décoration ! »

Le lendemain, un journal déclarait « qu'il faisait froid sous ces voûtes inhabitées, que le cimetière sentait l'humidité, et qu'à la vue de ces lieux consacrés au silence et à la mort on était profondément ému[1] ».

Combien de fois, depuis, avons-nous entendu vanter la beauté incomparable de la scène du cloître dans *Robert le Diable*! Son mérite fut surtout de montrer qu'un décor doit se rapporter à la pièce de telle façon qu'il lui devienne indispensable, son aspect expliquant tout autant que le dialogue la suite des péripéties de l'action qui se déroule.



Décor des *Huguenots*, par Despléchin.

Depuis, les grands décors de *la Juive* et des *Huguenots*, ceux du *Freyschütz*, de *l'Africaine*, et de nombre d'autres pièces, devaient encore surpasser le cloître de *Robert le Diable*.

L'année suivante, 1832, on monte *la Tentation*. Duponchel veut pousser l'art de la mise en scène aussi loin que possible : il charge Édouard Bertin, Eugène Lami, Camille Roqueplan et Paul Delaroche de composer les maquettes, qui sont ensuite exécutées par les décorateurs ordinaires de l'Opéra, et le succès est immense!

Quand Véron se retire, Duponchel devient le maître absolu de l'Opéra avec le titre de directeur, et dans *la Juive* il fait exécuter des décors encore supérieurs par la façon dont ils redoublent l'intérêt de la pièce et par les admirables tableaux animés qu'ils déroulent devant les yeux. Pour la première fois, le 23 février 1835, il introduisit en

1 *L'artiste*, 1831, premier semestre.

scène des foules compactes. Ce fut un tonnerre d'applaudissements quand on vit s'avancer à travers les rues et la grande place de la ville de Constance cette multitude de sonneurs de trompe, d'arbalétriers, d'hommes d'armes précédant le concile, puis le cardinal, et l'empereur Sigismond monté sur un cheval magnifiquement caparaçonné, entouré des électeurs, des princes de l'Empire et de toute sa cour. Ce déploiement d'armures, de costumes historiques éclatants d'or et de pierreries, ce grouillement de foule, ce mouvement général, éclairés par des projections de gaz, produisaient dans la salle un sentiment unanime d'admiration et d'émotion[1].

Si Duponchel avait, avec Ciceri, inauguré le décor saisissant, en faisant représenter le cloître de *Robert le Diable*, il avait cette fois rempli le cadre de ce décor par un tableau aussi empoignant qu'on peut l'obtenir par des effets de mise en scène, et seul Alexandre Dumas, dans certaines pièces, allait mouvoir des masses encore plus considérables avec plus de vie et de réalité.

Tout le monde n'approuvait pas les innovations de mise en scène faites à propos de *la Juive*. Quelques critiques grincheux, écrivains aussi médiocres qu'inexacts (Castil-Blaze entre autres), qualifièrent le chef-d'œuvre d'Halévy « d'opéra-Franconi », et le débordement de mise en scène de « Duponchellerie ».

Après *la Juive*, vinrent *les Huguenots*. Qui ne se rapelle cette admirable décoration de la grève parisienne, avec la fête sur l'eau et la vue grandiose du château d'Amboise, avec son vaste escalier, chef-d'œuvre de Despléchin, et enfin, au dernier acte, la pittoresque vue du vieux Paris qui a disparu dans l'incendie de 1873, et qu'à notre avis on n'a jamais remplacée.

Quelle soirée ce dut être lorsque, avec ce cadre admirable, fut interprété, dans la charmante salle de la rue Le Peletier, cet opéra splendide dans toutes ses parties et que rehaussait encore le talent incomparable de Cornélie Falcon, dont le nom est resté la légendaire personnification de la chanteuse légère. Maintenant qu'un demi-siècle s'est écoulé depuis la première représentation des *Huguenots*, ne peut-on pas affirmer que cet opéra marque une étape importante dans la marche du génie et de l'art, et que l'histoire peut célébrer l'apparition de cet inimitable chef-d'œuvre, au même titre qu'elle a enregistré celle du *Cid*

1. Duponchel dépensa plus de cent cinquante mille francs pour la mise en scène de *la Juive*.

de Corneille, du *Misanthrope* de Molière et de l'*Athalie* de Racine.

Peu après *les Huguenots*, Duponchel fut obligé, à cause des énormes dépenses qu'il avait faites, de revenir au système des économies, et lorsqu'il eut à monter *la Esmeralda*, de Victor Hugo, il dut se servir de décors déjà existants. L'auteur de *Notre-Dame-de-Paris* lui avait pourtant proposé de faire voir sur la scène l'enlèvement de la jeune bohémienne, Quasimodo s'élevant de corniche en corniche jusqu'au sommet des tours de Notre-Dame et emportant la bohémienne dans ses bras. Fort au courant de la machinerie théâtrale, Victor Hugo conseillait à Duponchel de faire descendre une toile de fond de la hauteur des tours de Notre-Dame et les représentant en totalité. Quasimodo serait resté à la même place, en simulant les gestes d'un homme qui se cramponne aux aspérités de l'architecture, tandis que la toile, en descendant, aurait, par une illusion d'optique, fait croire à l'ascension du bossu. Duponchel crut la chose impossible et refusa de tenter l'essai. Depuis, nous avons vu ce procédé appliqué avec un grand succès au théâtre de l'Ambigu pour la même pièce, et dans le quatrième acte de *Michel Strogoff*, où une barque semble être entraînée sur un torrent, alors qu'en réalité elle reste en place et que c'est la toile du fond



Décor de *Faust*, par Cambon.

qui s'enfuit horizontalement, et imprime par son mouvement le sentiment contraire à la réalité, en faisant défiler devant le public les sites divers des rives du fleuve, les paysages, les forêts, les plaines et les montagnes.

A partir de ce moment, la décoration théâtrale suit les principes posés dans les différentes œuvres dont nous venons de parler. On pourrait signaler bien d'autres chefs-d'œuvre; malheureusement les décors ne servent plus de cadre à des ouvrages que l'on puisse comparer à ceux que nous avons cités.

Rappelons cependant à l'Opéra deux représentations, celle d'un ballet, *la Péri*, et celle d'un drame lyrique, *Don Sébastien de Portugal*, complètement oubliés aujourd'hui. Dans l'une et dans l'autre, Séchan et ses associés, aussi bien que Philastre et Cambon, avaient rendu avec une vérité saisissante les sites les plus variés de l'Orient. On voyait successivement une oasis féerique « aux tons fabuleux, d'une tendresse et d'une fraîcheur idéales », puis une vue du Caire, avec sa forteresse, sa mosquée, ses frêles minarets, ses coupoles d'étain et de cuivre, ses terrasses surmontées de cabinets de cèdre, avec, au fond, le Nil débordé et les pyramides de Gizeh, et enfin les plaines d'Alcazar-Kébir, après la bataille, d'un effet magique et d'une profondeur immense, que, dit le critique, Decamps ne désavouerait pas[1].

Ces progrès incessants dans la composition artistique devaient amener de sensibles améliorations dans la disposition et l'agencement de la scène. L'une de ces améliorations fut introduite à la Porte-Saint-Martin à l'occasion de la représentation du *Songe d'une nuit d'été*, le 24 juin 1844. Elle consistait dans la pose d'un tapis sur le plancher de la scène. Le décor représentait une forêt, et le plancher du théâtre était recouvert « par une toile étendue en manière de tapis, qui représente un gazon diapré et moucheté de fleurs ». « N'était-il pas, en effet, absurde[2] de voir des arbres et des buissons sortir d'un parquet dont on distingue parfaitement les planches et les coupures? Le plus simple bon sens fait comprendre qu'il faut peindre d'une manière assortie au fond de la décoration les *terrains* sur lesquels portent les personnages; mais, pour arriver au vrai et au naturel, il est, à ce qu'il paraît, nécessaire de passer par toutes les absurdités possibles, et depuis un temps immémorial cette violation flagrante de la vraisem-

1 Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1859, t. III, p. 129 et 81.
2. *Ibidem*, p. 129.

blance se commet sur tous les théâtres sans que personne y prenne garde[1]. »

Ainsi, à l'Opéra comme au Théâtre-Français et sur les autres scènes, on prit l'habitude, à partir de 1830, de donner à chaque pièce nouvelle « sa physionomie propre, son air ambiant, pour ainsi dire ». Il semble indispensable de rendre la décoration plus conforme au lieu et au temps où se passe l'action et au sentiment qui y domine. C'est un progrès continu, logique, créé par la force même des choses. D'accord avec les auteurs et les acteurs, le public a marché vers le même but, demandant au théâtre le plus d'illusion possible, pour y poursuivre de plus près la vérité dans le décor. Loin de souffrir de ce progrès, l'art dramatique n'a jamais été plus développé qu'aujourd'hui, jamais il n'a tenu autant de place dans les habitudes et dans les mœurs, et c'est au grand mouvement littéraire et artistique des Romantiques qu'est dû cet heureux résultat.

1. Au Théâtre-Libre, M. Antoine a eu l'idée de représenter, dans la pièce de M. Vaucaire intitulée *Un Beau Soir*, un terrain avec ses inégalités naturelles. Mais l'effet ne répondit pas à l'attente du décorateur. On voyait le terrain s'enfoncer sous les pieds des acteurs, et le public éprouvait comme la sensation que la terre ne résistait pas à la pression de ceux qui la foulaient.

CHAPITRE VIII

LE THÉATRE PENDANT LA MONARCHIE DE JUILLET
LE THÉATRE PATRIOTIQUE — LE THÉATRE HISTORIQUE
LES THÉATRES DU BOULEVARD

A côté du mouvement romantique, qui demandait surtout ses sujets au Moyen Age et à la Renaissance, se créait, se développait le mouvement patriotique.

En effet, la révolution de Juillet ne fut pas une révolution politique, mais un acte de revanche patriotique contre les traités de 1815 et le gouvernement que l'ennemi vainqueur nous avait imposé. Harel, alors directeur de l'Odéon, le comprit de suite, et, sans même attendre la fin de la bataille du 29 juillet, il se précipitait chez Alexandre Dumas et lui demandait un drame intitulé *Napoléon Bonaparte*.

Pour l'avisé directeur de l'Odéon, l'épopée qui commence à Toulon pour finir après Waterloo sur le rocher de Sainte-Hélène était le sujet qui répondait le mieux au courant patriotique de l'opinion. Rappeler les hauts faits des armées françaises à travers l'Europe, c'était pour la grande masse des Français d'alors le véritable moyen de se venger de la Sainte Alliance et de l'occupation étrangère de 1815. Harel ne se trompait pas; et si Dumas ne répondait pas de suite à ses instances, moins de trois mois après les trois « glorieuses » journées on vit apparaître plus de six pièces sur Bonaparte : *la Redingote grise* aux Variétés, *Napoléon* à l'Ambigu, *Napoléon à Schœnbrünn* à la Porte-Saint-Martin, *le Passage du mont Saint-Bernard* au Cirque-Olympique, *Bonaparte à Brienne* aux Nouveautés de la place de la Bourse. Le fameux *Napoléon Bonaparte* d'Alexandre Dumas continua à l'Odéon la série des spectacles napoléoniens, qui devaient se renouveler souvent au théâtre et même dans la rue, comme par exemple au retour des Cendres, le 14 décembre 1840.

Malgré le très vif succès de *Napoléon à Schœnbrünn*, Alexandre Dumas avait tellement tardé, que sa pièce, commandée en juillet, ne fut jouée que le 10 janvier 1831.

L'auteur a pris soin de nous avertir, en parlant de la valeur littéraire de son œuvre, que c'était une « mauvaise pièce », usant en cela de la même franchise et de la même bonhomie qui lui faisaient dire, à propos de son drame de *Henri III*, qu'il était tout simplement une *admirable* pièce[1].

Quant à la mise en scène, quoiqu'elle eût demandé des efforts considérables et coûté 70 000 francs à la caisse d'Harel, elle ne pouvait être réussie, en raison des difficultés à vaincre, car *Napoléon Bonaparte* n'avait pas moins de dix-neuf tableaux, dont quelques-uns de très grande envergure[2].

« Vouloir représenter sur la scène de l'Odéon les mouvements des masses d'artillerie dispersées en plusieurs batteries de position telles que les employa Bonaparte au siège de Toulon; faire, par une manœuvre de tangage, arriver de l'île d'Elbe à Cannes un simulacre de vaisseau immobile sur ses ancres de carton; et enfin donner par la chute d'une douzaine de soldats le spectacle des désastres du passage de la Bérésina : c'est là une sorte de confiance enfantine et badine que Dumas seul pouvait avoir. Ces copies imparfaites d'une terrible et inimitable réalité dégénéraient en véritables parodies, et le public souriait souvent de ces calques impuissants.

« D'autres tableaux furent mieux accueillis parce qu'ils ont été mieux conçus. On admet facilement au théâtre de belles et grandes évolutions militaires. Deux cents hommes en figurent vingt mille : les dernières colonnes sont censées se perdre dans le lointain de la perspective. C'est l'affaire d'une toile de fond et d'une sortie artistement ménagée. Un salon sera rempli de tous les grands corps de l'État; quarante membres sont sur la scène, l'imagination les décuple; il en sera de même de la cour de Fontainebleau et des adieux de la garde au départ; de même de la rentrée du 20 mars aux Tuileries et de la population qui se presse

1. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t. VII.

2. 1er tableau : Toulon. — 2e Saint-Cloud. — 3e Le cabinet de l'Empereur. — 4e Le jardin des Tuileries. — 5e Dresde. — 6e Borodino. — 7e Le Kremlin. — 8e Une masure. — 9e La Bérésina. — 10e Intérieur de Fontainebleau. — 11e Extérieur de Fontainebleau. — 12e Le ministère. — 13e L'île d'Elbe. — 14e Un salon du faubourg Saint-Germain. — 15e Le vaisseau. — 16e Les Tuileries. Salle des gardes. — 17e Les rochers de Sainte-Hélène. — 18e L'appartement de l'Empereur. — 19e La chambre àcoucher.

dans la salle des Maréchaux. Il y a dans ces événements et dans tous ceux qui leur ressemblent place à l'illusion. Et, je m'empresse de le reconnaître, ces derniers tableaux sont les plus nombreux. Sur vingt, il en est dix-sept que le goût le plus exigeant peut avouer; sur ces dix-sept il y en a plusieurs qui ont excité le plus vif enthousiasme[1]. »

Ainsi parlait le prédécesseur de Jules Janin en l'académique *Journal des Débats*, deux jours après la première représentation.

Napoléon Bonaparte n'eut pas le succès du *Napoléon à Schœnbrünn*, mais son apparition poussa le Cirque-Olympique à tenter plus tard une reprise du même sujet avec une meilleure mise en scène.

Crosnier, le directeur de la Porte-Saint-Martin, avait été le premier à mettre Napoléon au théâtre avec *Schœnbrünn et Sainte-Hélène*. Il déploya dans l'organisation de ce drame des talents réels de metteur en scène. Pour représenter une revue des grenadiers de la garde que Napoléon passait, il disposait sur le théâtre des lignes de grenadiers en bataille, qui semblaient se prolonger indéfiniment dans les coulisses. On entendait se succéder, au delà de la scène, du côté d'où venait Napoléon, les batteries de tambours des différents corps en ligne, plus intenses à mesure que Napoléon se rapprochait. Puis l'Empereur apparaissait sur la scène, passait en revue le premier rang et disparaissait : alors les batteries diminuaient peu à peu. Une seconde fois le bruit du tambour semblait se rapprocher, et Napoléon reparaissait encore au fond du théâtre, derrière les premières lignes de soldats. Cet effet de prolongement du spectacle au delà de la scène nous paraît bien simple aujourd'hui. Mais, comme pour toutes les choses simples, il s'écoula bien du temps avant qu'on le découvrît, et, quand Crosnier representa ainsi *la Revue des grenadiers de la garde*, ce fut un succès complet.

Les grenadiers, sur la scène, exécutaient un maniement d'armes au commandement[2], ce qui produit toujours un grand effet au théâtre, même de nos jours[3].

Le théâtre proprement dit n'offrait pas un champ assez large au drame patriotique. Au contraire, au Cirque-Olympique, la grande

1. *Journal des Débats*, 13 janvier 1831.

2. Les fusils des grenadiers furent distribués au peuple par Alexandre Dumas lui-même dans l'émeute qui suivit les funérailles du général Lamarque.

3. En 1887, on vit à l'Hippodrome (avenue Marceau), comme fin de spectacle, une troupe exécutant les divers mouvements de l'école de compagnie. Ce spectacle, à intrigue peu compliquée, eut un succès inouï.

épopée de la République et de l'Empire s'étale dans toute sa splendeur.

D'abord consacré à des exercices équestres, sous la direction de Franconi père et fils, le Cirque-Olympique avait joui d'une grande prospérité, de 1817 à 1826, dans la salle du faubourg du Temple où les Franconi l'avaient transporté. Durant cette période, il avait donné des représentations de mélodrames, tels que *l'Incendie de Salins*, qui, un beau jour, de fictif était devenu réel et avait entièrement ruiné l'établissement. Ce désastre attira aux directeurs d'unanimes sympathies; de tous côtés on leur vint en aide, et, grâce à des souscriptions, ils purent faire construire sur le boulevard du Temple une nouvelle salle, qui fut inaugurée le 21 mars 1827. Elle avait la forme bizarre d'un cirque-théâtre à la façon de l'antiquité, avec une vraie scène, destinée à de véritables pièces, et une arène à la place du parterre.

Lors de la révolution de Juillet, on vit successivement au Cirque *les Polonais*, *la République*, *l'Empire et les Cent-Jours*, *le Général Foy*, *l'Enfant chéri de la Victoire*, *l'Armée de Sambre-et-Meuse*, etc.

Quelquefois les décors du Cirque étaient d'une hauteur considérable. Dans *l'Armée de Sambre-et-Meuse*, où l'on représentait une charge de cavalerie au milieu de la nuit, deux des cavaliers sautèrent en bas du praticable du fond entre le rideau et les entretoises; tombés de plus de dix mètres, les chevaux se rompirent les jambes, et il fallut en abattre un sur place; plus heureux, les hommes en furent quittes pour la peur.

Ces spectacles émeuvent les masses, et Théophile Gautier ne cache pas son penchant pour ce seul théâtre *national* dans la véritable acception du mot.

« Jamais, dit-il, établissement dramatique n'a mieux mérité la protection du gouvernement; la subvention que l'on a grand tort d'accorder à l'Opéra-Comique, pour y faire piteusement chanter d'assez pauvre musique, serait beaucoup mieux employée à ce théâtre épique où se traduisent en immenses mimodrames, à grand renfort de chevaux, de figurants et de décorations, les plus belles pages de notre histoire militaire.

« C'est au Cirque que s'ébauche la grande épopée de l'Empereur, qui aux mains de l'Homère de l'avenir deviendra un poème aussi supérieur à *l'Iliade* que Napoléon lui-même est supérieur à Achille; là se conserve la tradition de la Grande Armée : l'uniforme, l'attitude

de tous ces vieux soldats, tout est reproduit fidèlement. Le Cirque les a suivis dans tous leurs triomphes comme un ami pieux; il les a consolés dans leurs revers, ou plutôt il n'a jamais voulu convenir qu'ils aient été battus; il a jonché de tant de lauriers la route blanche qui mène de Moscou à la Bérésina, que l'on n'a plus vu les cadavres; sinon tout au plus quelque vieux grenadier, se relevant à demi sous sa couche de neige et défendant, à l'aide de son chien qui ne l'abandonne pas, son aigle enfouie et son drapeau en haillons contre une vingtaine de cosaques!

« Bon et brave Cirque! où l'on cultive encore ces honnêtes rimes : gloire! victoire! lauriers! guerriers!

« Il faudrait que le Cirque fût cinq ou six fois grand comme il est, de manière à contenir huit ou dix mille spectateurs, et qu'on y pût représenter avec une pompe extraordinaire des sujets intéressants ou glorieux de notre histoire et même de celle des autres peuples. Dans des pantomimes gigantesques on évoquerait les fantômes des civilisations et des royaumes disparus, depuis les énormités babyloniennes jusqu'aux batailles de géants du commencement de ce siècle. Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé[1]. »

Généralement, à la fin du spectacle, au Cirque-Olympique, il y avait des apothéoses dans lesquelles on représentait en tableaux vivants quelques-unes des scènes popularisées par la peinture ou la gravure, comme *la Mort de Napoléon* ou *les Adieux de Fontainebleau*. Ce sont des spectacles que, depuis, on a fréquemment remis au théâtre. Ainsi l'on représenta *le Naufrage de la Méduse* de Géricault, *la Mort de Marceau* de Bouchot dans *Marceau ou les enfants de la République*, la fameuse revue nocturne de Raffet dans *les Volontaires de* 1814, etc. N'était-ce pas déjà sur le tableau des *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche que Casimir Delavigne avait composé sa pièce du même nom!

L'épopée se renouvelle sans cesse au Cirque : en février 1845, on y donne encore *l'Empire*. Jusqu'alors le chauvinisme le plus ardent avait éclaté dans ces mélodrames militaires :

« l'armée française avait vaincu au Cirque des armées de cent vingt mille hommes sans perdre un soldat! l'invulnérabilité d'Achille s'étendait à toute la vieille garde; à peine permettait-on à un jeune officier d'être blessé légèrement au bras, pour pénétrer chez quelque ardente

1. Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris 1859, t. II, p. 174 et 175.

Espagnole ou chez quelque sentimentale Allemande; et ne voilà-t-il pas que, samedi soir, dans une très belle décoration représentant le champ de bataille d'Essling, étoilé çà et là par de vagues lueurs de bivac ou d'incendie, M. Ferdinand Laloue, oublieux de toute tradition, a eu l'audace romantique de nous faire voir des morts, des blessés se traînant sur leurs moignons sanglants, et tous les horribles détails d'une ambulance!

« Un tel tableau a, certes, sa moralité. Il est bon de faire voir aussi la cuisine de la gloire, qui est bien la plus hideuse de toutes les cuisines; mais que ce soit le Cirque qui donne un tel enseignement, voilà qui étonne et qui renverse!

« Napoléon visite les blessés; il console les uns, il appelle les autres par leur nom. Aux plus fracassés il donne la croix. Cette scène nous a fait penser aux vers d'Hugo :

Puis il donnait la croix à ces hommes stoïques,
Et des larmes coulaient de leurs yeux héroïques.
Muets, ils adoraient leur demi-dieu vainqueur;
On eût dit qu'allumant leur âme avec son âme,
En touchant leur poitrine avec son doigt de flamme,
Il leur faisait jaillir cette étoile du cœur.

« Un autre tableau a aussi produit une grande impression. L'Empereur, prisonnier à Sainte-Hélène, se promène dans un paysage désolé, anfractueux, torride, n'ayant d'autre ombrage que des rochers volcaniques. Une sentinelle rouge lui fait signe de rebrousser chemin, et l'Empereur retourne sur ses pas : il n'y a pas un mot de prononcé. Cette résignation majestueuse et morne serre le cœur.

« Après Sainte-Hélène vient nécessairement l'apothéose. L'Empereur, la tête ceinte de lauriers, apparaît dans une espèce de panthéon peuplé de héros, au milieu de ses braves compagnons d'armes. Le bruit lointain du canon se fait entendre. L'Empereur s'écrie : « Une nouvelle victoire « se prépare pour le drapeau tricolore! Allons applaudir ces vain-« queurs ». La toile du fond s'enlève et laisse voir — quoi? — la bataille de l'Isly et le parasol d'Abd-er-Rahman!

« Le combat est réglé avec beaucoup d'art et d'une façon très pittoresque : divers praticables simulant des bancs de rochers permettent aux groupes de s'étager et donnent de la profondeur à la perspective. Il y a surtout une escalade de cavalerie sur une rampe presque abrupte, d'une grande hardiesse et d'un beau mouvement.

« Chéri a joué très convenablement le rôle difficile de l'Empereur; il porte le petit chapeau et la redingote grise, de manière à retracer des silhouettes devenues populaires[1]. »

Durant cette période de 1830, il fallait voir avec quel sérieux profond et quelle foi sincère, que semblaient avoir partagés les auteurs eux-mêmes lors de la confection de la pièce, le public du Cirque accueillait ces spectacles : « Tout le monde était convaincu qu'Edmond, avec sa redingote, son tricorne et son nez de cire, était réellement l'Empereur. L'acteur le croyait lui-même, et il lui fallut plus de deux ans pour rentrer dans sa personnalité. Et quelles phrases! quelles tirades! les chevaux en hennissaient de plaisir et semblaient les comprendre. Comme le nom de Français se prononçait là avec un accent qui n'a jamais existé ailleurs! avec quelle héroïque furie on daubait sur les Prussiens! — C'était le bon temps![2] »

Nous aussi, nous sommes de l'avis de Théophile Gautier. Or, l'épopée de la République et de l'Empire n'a pas encore donné au théâtre et à la poésie une œuvre sublime. Les sujets qu'elle a fournis à la scène ont provoqué un enthousiasme bien pâle à côté de celui qu'excitent les chefs-d'œuvre tirés de l'antiquité. Quoi qu'on en dise, le drame de cape et d'épée, la pièce militaire, à condition d'être bien faite, est, de nos jours, la pièce à grand succès. Le triomphe de l'Exposition universelle de 1889 n'a-t-il pas de même été l'exposition militaire de la France au palais de l'esplanade des Invalides!

Tant qu'on verra le peuple suivre en marquant le pas les tambours et la musique des régiments, le drame historique et militaire sera celui que préféreront le plus grand nombre d'individus et celui qui soulèvera le plus d'applaudissements.

Alexandre Dumas partageait déjà, à peu de chose près, l'avis de Théophile Gautier, lorsqu'il mettait à la scène ses drames éclatants de verve, dont tous les sujets sont tirés de l'histoire moderne. Le théâtre d'Alexandre Dumas, par sa forme, par son mouvement, par son action, par les coups d'épée multiples qui s'y donnent, ne se rapproche-t-il pas, en effet, du théâtre patriotique! Aussi le grand dramaturge voulut-il, pour mieux rendre les actions si mouvementées de son œuvre, avoir une salle dont il serait le maître, qu'il arrangerait à sa façon, et sur laquelle il ferait exécuter, comme Napo-

1. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France*. Paris, 1859, t. IV, p. 48-49.
2. *Ibidem*, t. IV, p. 48.

léon sur les champs de bataille, les évolutions de ses propres troupes.

Ainsi fut créé le Théâtre-Historique, que Dumas sut animer de son souffle puissant. De toutes parts on se rendit au boulevard Saint-Martin dans ce nouveau théâtre, dont les représentations furent des plus suivies par toutes les classes de la société parisienne.

Séchan et Dieterle avaient exécuté la décoration de la salle. Elle était de forme ovale, mais la scène, au lieu de couper l'ovale dans sa partie étroite, le coupait dans sa partie la plus large. Ainsi les spectateurs voyaient la scène, qui se présentait de face, avec une surface double de celles des autres théâtres. Le plafond, œuvre de Séchan, Dieterle et Despléchin, représentait Apollon sur son char, entraîné par quatre chevaux et versant la lumière sur tout ce qui l'environne. Au devant on voyait l'Aurore entourée des Muses. Les tentures de la salle étaient en velours grenat. Les devantures des loges et des balcons présentaient des fonds blancs avec des bas-reliefs à attributs aux premières galeries, et des guirlandes continues de fruits, de fleurs et de feuilles aux autres étages[1].

C'est dans ce théâtre que furent données les pièces les plus brillantes d'Alexandre Dumas, *Monte-Cristo*, *la Dame de Monsoreau*, *le Chevalier de Maison-Rouge*, etc.

Dans cette dernière pièce, qui retraçait l'histoire des tentatives préméditées d'évasion de Marie-Antoinette, avait lieu, à un certain moment, une émeute. La foule en furie arrivait en masse houleuse, couverte de haillons, précédée de tambours battant la générale, au son lugubre du tocsin; hommes, femmes, enfants, se précipitaient sur la scène avec cette violence qui n'appartient qu'aux foules en délire. Tous les soirs, Alexandre Dumas annonçait par la voix d'Achille, régisseur de la scène, qu'il avait besoin d'artistes pour figurer dans son drame. On invitait les hommes de bonne volonté à venir représenter, moyennant une mince rétribution, la masse du peuple, et des milliers d'individus se présentaient, bien moins attirés par l'appât d'une pièce de vingt sous que par l'honneur de figurer dans un drame de M. Dumas. Le nombre des postulants à cet emploi honorifique était tel qu'il formait devant la porte du théâtre une foule compacte et qu'il fallait toujours refuser à plus de la moitié d'entre eux le plaisir et l'orgueil de paraître en sans-culotte sur la scène du Théâtre-Historique. Une fois ces gens cos-

1. Voir *Notice sur le Théâtre-Historique*, Paris, 1847, p. 15, et *l'Illustration* des 23 et 30 janvier 1847.

tumés, ou plutôt affublés de guenilles et armés de piques, Dumas lui-même les formait en masse, et, de sa voix puissante, les lançait sur la scène avec les cris de la rue, des chansons sanguinaires et des hurlements d'émeutiers. Jamais, paraît-il, masses aussi imposantes n'apparurent sur le théâtre et ne représentèrent mieux l'aspect de la foule en délire. Ce fut à un tel point que bien des gens de la génération d'alors prétendent qu'Alexandre Dumas inculqua ainsi à un grand nombre de gamins et d'ouvriers sans travail les habitudes de la révolte et que *le Chevalier de Maison-Rouge* ne fut pas tout à fait étranger à la journée du 24 février 1848 et au sac des Tuileries.

Sans insister sur cette réflexion quelque peu paradoxale, il faut reconnaître que l'action des masses au théâtre est un gros problème de mise en scène, et qu'Alexandre Dumas sut en cette occasion le résoudre d'une façon éclatante. Shakespeare avait, dans ses drames, indiqué ces mouvements de peuple. Mais, de son temps, avec les moyens restreints dont disposait le théâtre anglais, on ne pouvait guère songer à rendre en réalité l'action des foules. Récemment, en Allemagne, le duc de Saxe-Meiningen, qui consacre ses loisirs au théâtre et fait représenter les pièces du dramaturge anglais dans une salle spécialement construite pour son usage, a cherché, surtout dans la mise en scène de *la Mort de César*, à mouvoir des masses compactes de peuple. Quand ce prince allemand monte une pièce, il groupe lui-même ses figurants, et leur explique comment ils doivent s'y prendre pour reproduire le murmure indéfini des grandes foules; il a, paraît-il, réussi, comme l'avait fait Dumas, à provoquer cette troublante émotion qui s'exhale toujours des collectivités en mouvement[1].

Le même effort de représentation d'une foule s'est produit, il n'y a pas longtemps, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, pour la pièce de *l'Impératrice Faustine*. M. Duquesnel, le directeur de cette scène et l'homme le plus compétent en matière de théâtre depuis la mort de M. Perrin, avait représenté des masses vivantes, agissantes, parlantes,

1. « Le prince enseigne aux figurants à se tenir d'une certaine façon, à éviter l'uniformité des poses, à agiter leurs mains, à pencher leur tête, à regarder avec attention autour d'eux, à rechercher, en un mot, autant que possible, la variété des gestes et des attitudes. Il a découvert que, pour rendre le bruit que produit une agglomération humaine confinée dans un étroit espace, il ne faut pas ordonner aux figurants de prononcer tous la même syllabe ou de pousser le même cri. Chacun d'eux doit articuler un son différent, et c'est précisément cette extrême variété qui donne au spectateur l'illusion d'une multitude vivante et animée. » (*Harper's Magazine*, avril 1891. Article de M. Charles Waldstein.)

grouillantes, qui procuraient l'illusion complète de la vie. Dans le quatrième acte, par exemple, la scène représentait le Forum romain, peint par Rubé et Chaperon. Des comparses, qui faisaient corps avec l'action, donnaient une prodigieuse sensation de réalité. « C'était là un travail d'art tout nouveau pour les Parisiens et où l'on sentait la main et l'expérience d'un grand artiste[1]. »

Plus récemment encore, M. Antoine a repris au Théâtre-Libre les traditions d'Alexandre Dumas et de M. Duquesnel. Dans *la Patrie en danger* d'Edmond de Goncourt, le héros de la pièce, Bernard, est d'abord seul sur la scène, qu'envahit peu à peu le peuple ameuté. Cinq cents figurants, qui hurlent et gesticulent, remplissent l'étroit espace où se passe l'action. M. Antoine est au milieu d'eux; il se multiplie et, comme un chef d'orchestre, il calme les clameurs sur un point, les excite sur un autre. Bernard a beau haranguer la foule, les cris couvrent sa voix; et, comme cela a lieu dans la réalité, tous les efforts de l'orateur sont impuissants contre les fureurs du peuple en colère. La foule a insensiblement envahi le théâtre, et Bernard se trouve acculé par le flot humain contre un des portants du décor : de là, aux yeux du public, un effet intense de mise en scène réaliste. Le même effet s'est aussi reproduit dans la pièce des *Tisserands*, de Hauptmann, quand les ouvriers, violant le domicile de leur contremaître, pénètrent dans sa maison et cherchent à l'en arracher.



Décor d'une place publique, par Rubé et Chaperon.

Dès 1830 le triomphe des idées de la Révolution avait de toutes parts surexcité les esprits : il en était résulté un effort très grand, qui avait donné naissance au progrès dramatique et à l'évolution romantique du théâtre et des arts. Par suite, la mise en scène se transforme complète-

1. *Figaro* du 23 mars 1888. Article de M. Vitu.

ment, et d'une production de métier presque insignifiante elle est devenue une œuvre artistique, autant par sa composition imaginative que par les impressions qu'elle provoque.

Ce mouvement d'entraînement général nous amène à faire connaître l'histoire sommaire des théâtres du boulevard.

La Porte-Saint-Martin, après avoir été l'Opéra, était devenue, dès 1802, l'Opéra du peuple. On y avait donné *Pizarre ou la conquête du Pérou* et, en 1810, une pantomime militaire, *le Passage du mont Saint-Bernard*, où un certain Gobert représentait le Premier Consul; ce qui donna un soir l'occasion à Bonaparte de venir se voir sur le théâtre. Fermée, puis rouverte à la fin de l'Empire, cette salle ne prit réellement d'importance qu'en 1827, et surtout en 1830, avec le *Napoléon à Schœnbrünn* et avec les pièces de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas. Dans la deuxième partie du règne de Louis-Philippe, on y joua *Don César de Bazan*, *la Biche au bois*, *Toussaint Louverture*, etc....

C'est à ce théâtre qu'on reprend *les Petites Danaïdes*, de Désaugiers. Ciceri y représente un enfer extraordinaire, affreusement grotesque. « C'était un bruit de chaînes, un vacarme de cris et de sanglots, un fourmillement perpétuel de formes monstrueuses, le tout entremêlé de lycopodium, de feux de Bengale verts et rouges, à rompre la tête, à éblouir les yeux. » Cette diablerie devait être une des dernières créations de Ciceri; elle eut alors un succès éclatant[1].

Un autre succès au point de vue de la décoration fut la représentation des *Bohémiens de Paris*. Plusieurs décors étaient réellement magnifiques, et Théophile Gautier rappelle avec enthousiasme celui du deuxième acte, « qui représente une perspective de la Seine prise au bas du pont Marie par un clair de lune et qui, dû au pinceau de Séchan, Dieterle et Despléchin, produit le plus délicieux effet, et une toile de MM. Philastre et Cambon, représentant un panorama de Paris vu des hauteurs de Montmartre, qui mérite d'être admirée et qui termine digne-

1. La veille de son départ pour l'Algérie, où il allait prendre un commandement, le duc d'Aumale se rendit à la Porte-Saint-Martin pour voir cette fameuse pièce. Elle était précédée sur l'affiche par la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Le prince était installé à sa place, quand le poète, qui surveillait la représentation de son drame, l'aperçut. Il alla le saluer et le remercia d'avoir bien voulu venir voir une de ses pièces. Le duc d'Aumale nous a avoué depuis qu'il ignorait complètement qu'on dût jouer un drame de Victor Hugo, et qu'il n'était venu que pour *les Petites Danaïdes*. Mais, en vrai prince, il ne se laissa pas déconcerter par les remerciements du poète et il lui répondit : « Je dois partir demain pour l'Afrique, où je resterai longtemps; je n'ai pas cru pouvoir employer mieux ma dernière soirée qu'en venant entendre un de vos chefs-d'œuvre. » Le poète, satisfait, se retira, convaincu de la sincérité du compliment du vainqueur de la Smala.

ment une série de huit tableaux dont l'attrait va faire courir trois mois durant la foule à l'Ambigu[1] ».

La Gaîté était l'ancien théâtre de Nicolet. Peyre, l'architecte de l'Odéon, l'avait reconstruit en 1808, et dès cette époque on avait l'habitude d'y jouer des mélodrames.

C'est là que fut donnée *la Mort d'Adam*, avec la fameuse apothéose dont le décor était de Degotti. Après avoir végété jusqu'en 1830, la Gaîté prend, à cette date, une place définitive parmi les théâtres à grand spectacle. Un décorateur de l'Opéra, Gué, est occupé sans relâche aux diverses peintures des pièces qu'on y joue, et qui prennent le nom de féeries. On y voit entre autres *l'Ondine* et *le Pied de mouton*. Incendié le 21 février 1835 par un éclair mal lancé, qui mit le feu à une frise, le théâtre fut reconstruit en fer par l'architecte Bourlat et inauguré le 19 novembre 1835. C'est dans cette salle que l'on joua plus tard *les Cosaques*, *Marengo*, *les Pirates de la savane*, *Peau d'âne*, etc....

L'Ambigu datait de 1769. C'était un théâtre de poupées dirigé par Audinot. Sous la Révolution, on y jouait déjà des mélodrames : Pixérécourt y donne *le Maréchal des logis*. Incendié le 14 juillet 1827, l'Ambigu fut reconstruit par les architectes Hittorf et Lecointe et inauguré le 8 juin 1828 par une série de drames et de mélodrames dont les principaux sont : *l'Auberge des Adrets*, *la Marquise de Brinvilliers, les Quatre Sergents de la Rochelle*, etc.... Jouanez et Desfontaines en avaient fait la décoration sculpturale; les peintures et le plafond étaient de Gosse. En 1830, on y représenta des pièces historiques où la religion jouait un rôle fâcheux. Les chroniqueurs dramatiques, qui attribuent souvent aux choses du théâtre des conséquences plus graves qu'elles ne le sont en réalité, prétendirent que les pièces de l'Ambigu avaient été une des causes du sac de l'Archevêché, en 1831. A partir de cette date, Anicet Bourgeois est le grand pourvoyeur de l'Ambigu. *Jeanne la Folle*, *le Juif Errant*, *le Naufrage de la Méduse*, *Lazare le Pâtre*, *l'Étoile du berger*, *la Closerie des genêts*, de Frédéric Soulié, et surtout *les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas, en sont les principaux succès. La mise en scène y est très soignée. Séchan, Dieterle et Despléchin en sont les décorateurs. « Dans *l'Étoile du berger*, l'apothéose se faisait sur un fond de féerie extraordinaire, qui à lui seul valait le voyage à l'Ambigu », dit Théophile Gautier.

1. Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 107.

En même temps, dans la salle élégante et jolie, quoique un peu sombre, de la Renaissance, on jouait pour la première fois, et comme spectacle d'inauguration, le 8 novembre 1838, le *Ruy Blas* de Victor Hugo, bientôt suivi des drames de Frédéric Soulié : *Diane de Chivry*, *le Fils de la folie*, *Clotilde*, *le Proscrit*, etc., et de ceux d'Alexandre Dumas : *Paul Jones* et *l'Alchimiste*.

Le genre spécial des théâtres du boulevard pendant la monarchie de Juillet est la féerie. Ce n'était pas précisement un spectacle nouveau, puisqu'il existait déjà avec l'*Armide* de Quinault, l'*Andromède* de Corneille et la *Psyché* de Molière, et que sous le premier Empire on avait représenté les féeries fameuses du *Pied de mouton*, des *Pilules du diable* et de *Peau d'âne*. C'est vers 1830 que le genre des féeries s'introduisit tout à fait dans les habitudes théâtrales, et trouva dans le développement de la mise en scène et les découvertes de la mécanique moderne des auxiliaires puissants, destinés à lui assurer le succès. C'est qu'en effet, la féerie n'exige aucune action, aucune logique; « c'est une sorte de rêve qu'on ferait tout éveillé, où les personnages, brillamment vêtus, s'agitent à travers un perpétuel changement de tableaux, affolés, ahuris, courant les uns après les autres, cherchant à rattraper l'action qui s'en va on ne sait où ; c'est une symphonie de formes, de couleurs et de lumières, dont l'éblouissement suffit à faire passer une soirée agréable en enlevant aux arides et prosaïques soucis de la réalité les âmes fatiguées d'une vie monotone, en faisant comme une trouée d'azur dans la pâle existence moderne[1] ».

Ainsi, durant la monarchie de Juillet, le drame lyrique, genre déjà existant, s'était complètement renouvelé. Le drame historique du boulevard et la féerie s'étaient, sinon créés, du moins développés. Nous verrons maintenant comment sous le second Empire se créa l'opérette, parodie de l'opéra et de l'opéra-comique, qui, grâce au succès de ses auteurs, devint presque un genre nouveau.

1. Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 109.

CHAPITRE IX

LE THÉATRE PENDANT LA MONARCHIE DE JUILLET
LE COSTUME

Les costumes de cette époque, empreints de la couleur romantique que les peintres donnaient à leurs personnages, n'étaient pas inférieurs à ceux de nos jours, au moins en ce qui concerne les costumes des hommes, qui acceptaient de bon cœur ceux que les auteurs ou les directeurs de théâtre leur donnaient. Il n'y avait pas de difficultés. Mais les femmes y mettaient souvent plus de coquetterie. Il était surtout difficile de les contraindre à se laisser coiffer autrement qu'à leur convenance. Victor Hugo eut toutes les peines du monde à obtenir de Mlle Mars que, dans *Hernani*, elle ne portât pas sur la tête l'énorme *kakoschnik* russe dont elle est coiffée dans le tableau de Gérard la représentant en impératrice de Russie. Pour les rôles des comédies de Molière, Mlle Mars s'arrangeait mieux. Elle y était, de l'avis de tous ceux qui l'ont connue, incomparable. Il fallait même qu'elle fût bien jolie, car un jour, dans la *Valérie* de Scribe, au moment où elle prononçait cette phrase : « Suis-je jolie, moi? » le public se leva en masse et répondit par une triple salve d'applaudissements[1].

Mlle Georges, moins jolie, mais plus belle, était aussi moins difficile. Pourvu qu'elle montrât les lignes admirables de ses blanches épaules et ses bras marmoréens, elle acceptait les costumes et les coiffures que lui imposaient ses rôles.

On recherchait alors l'exactitude, et, quoi qu'on en ait dit, les costumes moyen âge, époque à la mode, étaient aussi vraisemblables que ceux de nos jours. Certains acteurs composaient eux-mêmes

1. Legouvé, *Mémoires*, t. II, p. 81.

leurs costumes ou demandaient conseil à des peintres illustres. Delacroix peignit pour Beauvallet *le Dernier Abencerrage*, Raffet dessina pour Mélingue ceux du Circassien dans *Schamyl* et surtout de Méphistophélès dans *le Don Juan de Marana* d'Alexandre Dumas[1]. Il est sur le même type que le Méphistophélès de Delacroix dans les sillustrations de *Faust*, c'est-à-dire tout de noir habillé, en chausse collantes, pourpoint écourté, avec la chemise bouffant à la ceinture, et coiffé de la toque aux deux grandes plumes légendaires.

On sait, du reste, quel artiste était Mélingue[2], et avec quelle habileté il modelait sur la scène une statue presque de grandeur naturelle, quand il jouait le rôle de Benvenuto Cellini[3]. Il fit la lithographie d'une des scènes du *Pacte de famille*, et, lorsqu'il parut pour la première fois sur la scène parisienne, dans le rôle de Buridan de *la Tour de Nesle*, il peignit sur du gros calicot le costume du héros d'Alexandre Dumas. Ainsi représentés à grands traits, les hauts-de-chausses et le pourpoint de Buridan paraissaient superbes aux yeux des spectateurs, qui ne les voyaient qu'à travers les flots de lumière de la rampe.

Mélingue avait demandé à Gavarni[4], pour la pièce de *Lazare le pâtre*, les dessins de ses costumes et de ceux de sa femme, qui jouait le personnage de Nativa. Comme son rôle exigeait que ses vêtements fussent râpés, Mélingue s'était donné la peine de les user lui-même, pour qu'ils eussent l'aspect de véritables loques. Pour le rôle de Lorin, dans *les Girondins*, il fit dessiner son costume de garde national d'après le portrait que Raffet avait fait de son père; c'est une magnifique aquarelle, un des chefs-d'œuvre du maître, qu'on a pu admirer, en 1892, à l'exposition de la rue de Sèze.

Plus que tout autre, Eugène Giraud dessine des costumes pour plusieurs pièces où Mélingue figure; Célestin Nanteuil fait aussi pour son ami quelques dessins que malheureusement nous n'avons pu retrouver.

1. Une aquarelle représentant *Méphistophélès* de face, de profil et par derrière, peinte par Raffet, est encore actuellement la propriété de M. Gaston Mélingue, peintre bien connu, fils du grand acteur de ce nom.

2. Il eut plusieurs médailles au Salon, mais entre autres une deuxième médaille pour une charmante statuette, intitulée *l'Histrion*, qui lui fut décernée le jour de la première représentation de *Benvenuto Cellini*.

3. La selle et l'armature sont encore conservées par le fils de Mélingue.

4. Les aquarelles existent encore chez M. Mélingue.

Dans *les Trois Mousquetaires*, d'Alexandre Dumas, Mélingue tenait le rôle de d'Artagnan; après une course effrénée, il arrivait tout



Portrait de Mlle Mars en costume d'impératrice russe.

essoufflé au milieu d'un bal où des femmes décolletées, couvertes de pierreries étincelantes, dansaient ou se promenaient au bras de leurs cavaliers. A la première représentation, il apparut tout couvert d'une épaisse poussière qui cachait la couleur de ses vêtements. cette

entrée produisit une vive émotion dans tout l'auditoire. Comme Alexandre Dumas s'étonnait qu'il n'eût pas eu recours à cet effet si heureux à la répétition générale : « C'est que, répondit-il, si quelques critiques ou vous-même aviez remarqué cette particularité, vous auriez pu la discuter, et, par le fait même qu'elle eût été connue, tout l'effet que j'en attendais aurait été manqué. En ne prévenant personne, j'étais sûr de réussir. »

Rien ne coûtait alors aux directeurs de théâtre. Marilhat dessinait les costumes pour le ballet de Théophile Gautier, *la Péri*; il est vrai qu'une seule actrice consentit à se servir des modèles du peintre orientaliste, et que les autres crurent mieux faire en s'affublant à la dernière mode du jour.

De même, lorsque M. Halanzier demanda à Frémiet les dessins des costumes de l'opéra de *Jeanne d'Arc*, les actrices refusèrent de se conformer aux modèles proposés, qui avaient le tort de ne pas concorder suffisamment avec les modes présentes, que les actrices cherchent à suivre aveuglément dans leurs costumes de théâtre[1].

Eugène Lami était sans cesse appelé par Duponchel pour dessiner les costumes des opéras. Ce peintre aimable fit adopter définitivement à la Taglioni, dans *la Sylphide*, la jupe courte des danseuses, désormais classique, et que, durant la Restauration, M. de la Rochefoucauld avait maintenue longue jusqu'à la cheville. Lépaulle composait les habillements de *Robert le Diable*; Robert Fleury, ceux de *l'Ile des pirates*; pour *les Huguenots*, Duponchel exécutait, sur les dessins déjà faits par Delaroche pour le *Henri III* d'Alexandre Dumas, les habits de Saint-Brice, du duc de Nevers, de Raoul et de Valentine. D'autre part, Henri d'Orchevillers et Lormier composaient pour Fanny Essler, l'un son délicieux costume du *Diable boiteux*, l'autre le déguisement tout en plumes qu'elle portait dans *la Chatte métamorphosée*. Louis Boulanger, qui avait illustré les premières éditions des œuvres de Victor Hugo, faisait les dessins de *la Esmeralda* à l'Opéra, et Eugène Delacroix, en 1835, exécuta pour *Ali Baba* une série de costumes dont on trouve encore les esquisses à la bibliothèque de l'Opéra. Enfin, à partir de cette date, Lormier faisait presque tous les dessins des costumes de la grande scène lyrique.

Chaque pièce terminée, Achille Devéria, de son crayon délicat,

1. Renseignements fournis par M. Fremiet.

traçait sur la pierre le souvenir de ces élégances. Nous avons ainsi conservé de charmantes estampes où sont représentés la Taglioni dans *la Sylphide*, Mme Dorval dans *Marion Delorme*, Mlle Olivier dans *la Marquise de Brinvilliers*, Fanny Essler dans *le Diable boiteux*, Albert dans Philippe d'Aunay, Lockroy dans *Henri III*, et Lablache dans le rôle de Henri VIII d'*Anna Bolena*, à coup sûr supérieur à Lasalle dans le même rôle de l'opéra de *Henri VIII* de Saint-Saens. De même, Raffet a reproduit pour la troisième édition d'*Hernani* la dernière scène de cette pièce dans une lithographie empreinte du plus pur romantisme[1], comme Louis Boulanger fit la lithographie du cinquième acte de *la Juive*, et Alfred Johannot le portrait de Triboulet le lendemain de la représentation du *Roi s'amuse*[2]. Durant cette époque de rénovation, on s'inquiète au plus haut point des moindres détails de mise en scène. On veut être exact avant tout. Lorsque Alexandre Dumas monte *Charles VIII chez ses grands vassaux*, il se rend au Musée d'Artillerie, fait valoir au directeur, qu'ayant rendu à cet établissement, lors des journées de Juillet, un signalé service en empêchant le pillage des objets les plus précieux, on pouvait lui témoigner quelque reconnaissance en lui prêtant, pour le drame qu'il donnait à l'Odéon, une armure du xve siècle. Outre les raisons qu'il invoquait, Alexandre Dumas possédait un tel charme et un tel don de persuasion dans le moindre de ses actes, qu'il était impossible de lui rien refuser, et c'est ainsi qu'une des plus belles et des plus rares armures du Musée d'Artillerie figura à l'Odéon.

A la même époque, Casimir Delavigne, sous l'influence de Paul Delaroche, exigeait aussi une mise en scène d'une vraisemblance historique telle, qu'elle pût supporter les critiques de l'École des Chartes, alors nouvellement fondée. Aussi, lorsque, dans sa pièce de *Don Juan*, Charles-Quint remet à son fils l'épée de François Ier prise à Pavie, Casimir Delavigne, pour être exact, fit copier l'épée de François Ier qui est au Musée d'Artillerie. Ce fut l'origine d'une polémique de presse assez curieuse. Ceux qui attaquaient Casimir Delavigne crièrent à l'invraisemblance. Puisque cette épée avait été donnée à Don Juan, elle ne pouvait avoir été rendue à François Ier et être encore conservée au Musée d'Artillerie. Les gens mieux informés répondirent qu'elle n'avait

1. Cette lithographie est inconnue de Giacomelli et de Beraldi, qui l'ont omise dans le catalogue de l'œuvre de Raffet.
2. *L'Artiste*, année 1835.

pas été rendue au roi de France, mais qu'elle était restée à Madrid, et qu'en 1808, Murat, sur l'ordre de Napoléon, avait été la prendre avec un cérémonial des plus pompeux, l'avait transportée à son quartier général, d'où elle était venue à Paris. Napoléon, fier de cette relique, la gardait aux Tuileries, dans sa chambre. Lors de la première Restauration, ni le roi ni ses conseillers ne firent attention à cet objet, qui est autant un chef-d'œuvre artistique qu'un souvenir historique, et aux Cent-Jours on la retrouve à la place où l'avait laissée Napoléon. L'aide de camp Gourgaud la transporta alors au Musée d'Artillerie. Sauvée du pillage des Prussiens par un homme de cœur, le garde du musée Régnier, elle y est encore, après avoir figuré quelque temps au Louvre dans la galerie des Souverains.

Ce ne fut pas la seule discussion à laquelle cette épée donna lieu. Lorsque Bonaparte revint d'Égypte, Marseille lui fit faire un sabre avec fusée en pierre dure d'Orient, et pommeau d'or massif représenté par un Temps dont les ailes s'arc-boutaient sur une coquille figurant en bas-relief la bataille des Pyramides. Le quillon se terminait par une tête de dromadaire. Ce sabre, d'un goût discutable, est cependant un merveilleux travail de ciselure. Il fut légué par Napoléon à son frère Jérôme. Lors du contrat de mariage de la princesse Mathilde avec le prince Demidoff, il fut donné en toute propriété à la princesse, en vertu d'un acte authentique dressé devant deux notaires de Florence : cet acte déclarait que ce sabre était celui que Charles-Quint avait pris à François Ier à la bataille de Pavie, et que Murat avait envoyé en France. Le contrat de mariage de la princesse Mathilde, dans l'énumération des apports de la jeune mariée, le désigna encore comme étant celui que François Ier portait à Pavie. Il a été envoyé comme tel au Musée des Souverains, au Louvre, lors de sa création, et il y a figuré jusqu'en 1870.

La princesse Mathilde le réclama lors de la disparition du Musée des Souverains, en 1872. Dans sa requête, présentée et signée par M. Castaignet, avoué à Paris, ce sabre est désigné comme étant celui de François Ier. Lorsque la réclamation parvint au ministère de la guerre, l'émotion fut grande dans les bureaux, où l'on crut que la princesse demandait la véritable épée de François Ier. Le maréchal de Mac-Mahon, consulté, refusa de rendre l'épée du roi de France. On put heureusement s'expliquer. M. Say, alors ministre des finances, intervint, et, faisant rétablir la désignation exacte des deux objets,

restitua à la princesse le sabre donné par la ville de Marseille à Napoléon, sabre que les frères de l'Empereur avaient pris depuis 1815 pour un objet d'art du XVIe siècle. Quant à l'épée réelle de François Ier, elle est toujours au Musée d'Artillerie, aux Invalides[1].

On soignait plus à la Comédie-Française les costumes que les décors. Quand Mme de Girardin donna *Judith*, la première tragédie moderne où joua Rachel, Chassériau, l'élève favori de Delacroix, fut chargé des dessins de costumes[2]. Plus tard, quand on reprit le *Don Juan* de Molière, le directeur s'adressa à Devéria, qui exécuta des costumes Louis XIV, auxquels, si toutefois les dessins de l'*Illustration* du 25 janvier 1847 sont exacts, nous ne reprocherons que l'exiguïté des couvre-chefs. Du temps de Louis XIV, les chapeaux avaient des bords fort longs, et n'étaient pas aussi étriqués que les représentent les gravures.

Nous verrons que les essais de reconstitution archéologique tentés à la Comédie-Française pour *Don Juan* ne furent qu'une exception[3], et qu'il était réservé à l'administration de M. Thierry de renouveler entièrement la mise en scène des pièces du répertoire.

1. Archives de l'Artillerie à Saint-Thomas-d'Aquin, cartons du musée.

2. Théophile Gautier, *op. cit.*, t. III, p. 46.

3. Voici en effet comment s'exprimait, le 14 janvier 1833, le *Courrier des théâtres* : « Dans le triste état où se trouve notre ex-premier théâtre (Théâtre-Français), on ne s'occupe plus guère de l'exactitude des costumes. Nous voyons tous les jours un habit de 1833 à côté d'un vêtement à la Louis XIV, ainsi qu'un héros de Corneille agissant et causant avec la simplicité familière qui caractérise un habitué du café Tortoni. »

CHAPITRE X

LE THÉATRE CONTEMPORAIN. LES GENRES NOUVEAUX L'OPÉRETTE ET LA FÉERIE

L'opérette apparaît pour la première fois au moment de la Révolution de 1848. Parisien d'origine et de nature, ce genre se répand bientôt dans le monde entier, et les scènes de la province et de l'étranger s'en emparent peu à peu, tout autant que celles de Paris. Ses débuts sont simples : fille des premiers opéras-comiques et des vaudevilles du commencement du XVIIIe siècle, l'opérette ou opéra-bouffe consiste en une série de bouffonneries, sans intrigue appréciable, dans lesquelles l'esprit le plus fin côtoie souvent les plaisanteries les plus faciles et du goût le moins relevé. Le tout est agrémenté d'une musique vive et entraînante, souvent aussi bizarre que le livret qu'elle accompagne. Quelques années après sa naissance seulement, l'opérette atteint son apogée avec *Orphée aux Enfers* et prend alors les mêmes formules que l'opéra-comique moderne, c'est-à-dire qu'elle se compose de dialogues mêlés de chants, solis, duos, quatuors et chœurs.

L'opérette paraît pour la première fois en 1848, au théâtre des Folies-Nouvelles que vient de fonder Hervé, à l'emplacement actuel du théâtre Déjazet. Ce compositeur emprunte à la mythologie et aux épopées de la Grèce héroïque des sujets que Jules Moineaux travestit en libretti comiques. D'autres compositeurs s'engagent à la suite d'Hervé : Offenbach et Léo Delibes, — depuis membre de l'Institut, — pour ne citer que les plus célèbres, écrivent de scintillantes partitions, que, malgré leurs trente années d'existence, le public accueille toujours avec le même enthousiasme lorsqu'on les remet au théâtre.

En 1854, en vertu de son privilège, Hervé n'avait l'autorisation que de faire paraître deux personnages sur la scène. Voulant un jour introduire un chœur de soldats, il fit peindre par Cham, le caricaturiste,

une figuration de grenadiers en volige qui formaient la décoration de la scène, tandis que les choristes chantaient dans la coulisse. Le jour de la première représentation, une des planches, qui représentait un soldat, pivota sur elle-même, et à la place du grenadier on vit un rosier qui était peint de l'autre côté. Le public éclata de rire; Hervé, qui était en scène, ne se déconcerta pas et, entonnant le couplet célèbre qui commence par ces mots :

Un grenadier c'est une rose....

il laissa croire aux spectateurs que la substitution du rosier au soldat était un truc combiné à l'avance. Le succès de cette improvisation fut immense, et chaque soir, au même endroit de la pièce, Hervé s'écriait avant de chanter l'air du rosier : « Retournez le décor! »

A ce même théâtre des Folies-Nouvelles apparurent successivement *le Jugement de Pâris*, *Achille à Scyros*, *la Revanche de Vulcain*, *l'Ile de Calypso*, etc....

En 1855, Offenbach obtient à son tour le privilège des Bouffes-Parisiens, à condition de ne laisser figurer en scène que trois personnages au plus. Il débute par *les Deux Aveugles*, et représente successivement soit à son théâtre d'été (les Folies-Marigny, aux Champs-Élysées)[1], soit à son théâtre d'hiver (les Bouffes du passage Choiseul), *les Pantins de Violette*, dont la musique est d'Adam, *Bataclan*, libretto de Ludovic Halévy (de l'Académie française), *le Savetier et le Financier*, de Crémieux, *Croquefer*, dans laquelle apparaît le personnage muet dont nous avons parlé à propos des fameux écriteaux de l'Opéra-Comique. Cette fantaisie décida l'autorité à se montrer moins absolue sur la question du nombre des personnages, et, le 21 octobre 1858, après les succès de *Tromb-al-Cazar* et des *Deux Vieilles Gardes*, apparut *Orphée aux Enfers*, qui donnait à l'opérette droit de cité sur le théâtre et dont la vogue s'accrut dans la suite de celle de *la Belle Hélène*, de *la Vie parisienne*, de *la Grande-Duchesse*, de *Barbe-bleue*, *des Brigands*, etc....

Désormais un grand nombre de théâtres se consacrèrent au genre qui avait si heureusement réussi aux Bouffes-Parisiens, et les Variétés, le Palais-Royal, les Folies-Dramatiques et la Renaissance, après la guerre de 1870, représentèrent des opérettes, parmi lesquelles on peut citer *le Canard à trois becs*, *la Timbale d'argent*, *la Cruche cassée*, etc....

1. Voir. P.-L. de Pierrefitte. *Histoire du théâtre des Folies-Marigny*. Paris, Tresse et Stock, 1893.

En 1873, avec *la Fille de Madame Angot* l'opérette se confondait avec l'opéra-comique. *La Jolie Parfumeuse, Giroflé-Girofla*, *le Petit-Duc*, *la Fille du tambour-major*, *les Mousquetaires au couvent*, *les Cloches de Corneville*, toutes pièces à grands succès, sont également à la fois des opéras-comiques et des opérettes.

La mise en scène de l'opérette était aussi soignée que le permettaient les théâtres où on la jouait. Pour *Orphée aux Enfers*, Offenbach avait demandé les décors à Cambon, les dessins des costumes à Bertall et à l'un des premiers maîtres du siècle, Gustave Doré[1]. Plus tard, Grévin et Draner seront les dessinateurs attitrés d'Offenbach, et surtout de ses principales interprètes, Mmes Hortense Schneider et Judic; ils composeront les costumes de *la Belle Hélène*, de *la Timbale d'argent*, de *Madame l'Archiduc*, de *la Périchole*, etc.... D'autres peintres, et des premiers, ont dessiné aussi pour l'opérette. Édouard Detaille, qui déjà, avant 1870, avait crayonné un certain nombre de costumes pour Offenbach, a fait depuis, pour la reprise de *la Fille de Madame Angot* à l'Athénée, les costumes des hussards et des gardes de Paris, et, pour *le Petit-Duc* et *Madame le Diable*, ceux de Mlle Granier.

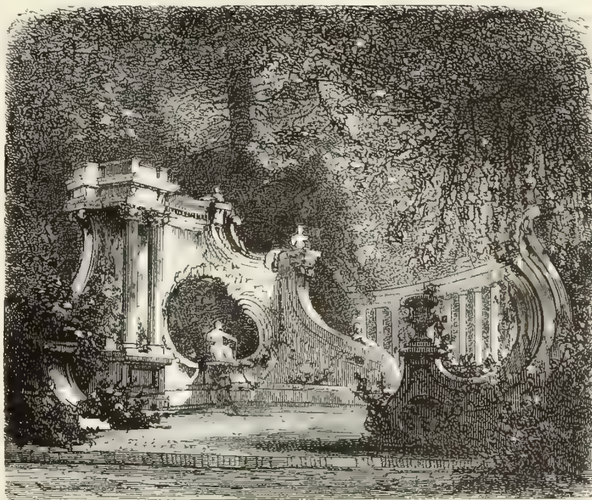
A côté de l'opérette, le second Empire vit aussi la féerie se développer : à partir de 1848 elle se manifesta par les pièces de M. Paul Meurice, *Benvenuto Cellini* et surtout *Paris*, puis par la reprise du *Pied de mouton*, de *la Biche au bois*, des *Pilules du Diable*, et l'apparition de *Peau d'âne*, du *Roi Carotte*, de *la Chatte blanche*, etc....

Un événement considérable devait en 1862 donner un plus grand développement encore aux pièces à spectacle et à trucs multiples. Jusqu'alors les théâtres qui s'étaient arrogé le monopole de ce genre de représentations étaient situés, sauf la Porte-Saint-Martin, au boulevard du Temple, sorte de foire ambulante où les bateleurs sur la chaussée donnaient le spectacle tout comme les acteurs à l'intérieur des six ou sept salles qui bordaient le trottoir. Pour cause d'assainissement et d'embellissement de la capitale, le baron Haussmann détruisit ces constructions, sur l'emplacement desquelles s'éleva la grande voie, si utile, nommée d'abord boulevard du Prince-Eugène. A la place des théâtres détruits on dut en réédifier de nouveaux. Ainsi s'élevèrent au square des Arts-et-Métiers le théâtre de la Gaîté et place du Châtelet les théâtres Lyrique et du Châtelet. Les féeries se succédèrent plus nombreuses

1. *Le Figaro*, 28 octobre 1858.

que jamais sur chacune de ces scènes, alternant avec des drames, parmi lesquels il faut signaler *Michel Strogoff*, qui eut un succès inouï grâce à ses décorations, ses costumes et sa machinerie, et *le Tour du Monde en quatre-vingts jours*, dont les décors, dus aux artistes bordelais Diosse, Arthus et Lorial, et les costumes, dessinés par Manne, excitèrent l'admiration générale.

Quant au théâtre réaliste, dont l'existence remonte aussi à la période du second Empire, il ne marqua pas, au point de vue de la mise en scène, une évolution complète. Bien que déjà, en 1865, *Henriette Maréchal*, de MM. de Goncourt, eût donné lieu par ses audaces à un véritable scandale, ce n'est guère qu'avec *Germinie Lacerteux*, montée il y a quelques années par Porel à l'Odéon, que le réalisme en matière de mise en scène prit un caractère artistique. Le dernier tableau de cette pièce, représentant le cimetière Montmartre un soir d'hiver, par un temps de neige, était d'un aspect saisissant. Le décor avait été exécuté par MM. Rubé et Chaperon d'après une esquisse faite sur nature par M. Edmond de Goncourt en 1856.



Décor d'un jardin dans une féerie, par Chéret.

Le théâtre réaliste, ou plutôt le Théâtre-Libre, sous la direction de M. Antoine, a fait dans ces derniers temps de notables progrès en matière de mise en scène. Sans cesse appliqué à procurer par tous les moyens possibles au public les émotions qu'il doit ressentir par suite même du développement du drame, il a trouvé, grâce à des procédés encore inconnus, le moyen de faire mieux que tout ce qui avait été tenté jusqu'à présent. Du reste, nous avons eu déjà et nous aurons encore l'occasion de parler des innovations de M. Antoine, auxquelles dès à présent nous ne pouvons qu'applaudir.

CHAPITRE XI

LE THÉATRE CONTEMPORAIN — LA MISE EN SCÈNE

Depuis 1848, la mise en scène a continué les errements que l'école romantique avait inaugurés. Par suite de l'application à l'industrie de toutes les découvertes scientifiques, elle s'est doublée d'attraits nouveaux, dont le plus important a été l'emploi de l'éclairage électrique. Puis, le confortable se développant peu à peu, la scène a pris dans les comédies un caractère mondain d'un goût particulier.

D'abord à l'Opéra, lorsque apparut, en 1849, *le Prophète*, on reprit les traditions du docteur Véron et de Duponchel. Le fameux ballet des *Patineurs*, si admirablement réglé sur un décor de Despléchin, inaugura les essais de lumière électrique dont on se servit pour figurer le lever du soleil. La peinture des moulins de Dordrecht et de la place publique de Munster, due encore au pinceau de Despléchin, fut aussi l'occasion d'un succès. Mais la cathédrale du troisième acte, peinte par Cambon, et que l'on peut considérer, avec la grande salle de bal de *Don Juan* par Lavastre, comme le chef-d'œuvre de l'architecture décorative, est demeurée un des plus beaux décors connus. Tout le monde se souvient de l'admirable cortège de cette cérémonie aussi impressionnante par la façon dont elle est réglée que par la musique qui l'accompagne. Depuis *les Huguenots*, rien d'aussi complet n'avait paru à l'Opéra. De nos jours seulement on a pu contempler d'aussi merveilleux décors, tels que ceux de *Patrie*, du *Roi de Lahore*, du *Tribut de Zamora*, de *Salammbô*, de la vallée de la Loire dans la *Jeanne d'Arc* de Mermet, et surtout celui de la gorge aux Loups du *Freischütz*, le véritable type du décor, parce qu'il donne au spectateur l'impression réelle de ce que représente le drame.

Nous ne saurions assez parler de toutes les compositions charmantes et pittoresques, aussi habilement combinées par la machinerie et la plan-



Décor du deuxième acte du *Tribut de Zamora*, par J.-B. Lavastre.

tation que décoratives pour la vue, qu'exécutèrent les Lavastre, les Carpezat, les Cambon, les Chéret, les Rubé, les Chaperon, les Jambon, et surtout Joseph Thierry. On a pu admirer toutes les maquettes de ces décors à l'Exposition et assister en quelque sorte au défilé des grands drames lyriques de la seconde moitié du siècle.

A la Comédie-Française, on se préoccupe surtout de la restitution des pièces du répertoire, travail aussi méticuleux que délicat, auquel s'est consacré avec succès M. Édouard Thierry. Il a remis sur notre première scène les pièces de Corneille et de Molière, en les dépouillant d'une foule d'additions fâcheuses, en leur rendant ce qu'on leur avait maladroitement retranché, en cherchant l'exactitude des costumes et en confiant aux maîtres modernes le soin d'en faire les dessins. Après 1871, l'arrivée de M. Perrin a encore accentué ce mouvement, et il suffirait de rappeler les charmantes pages qu'il a lui-même écrites sur la mise en scène pour montrer avec quel soin délicat il s'acquittait de sa tâche et à quelles hautes idées correspondaient ses efforts.

En même temps une révolution s'accomplissait dans la mise en scène des comédies modernes. C'était principalement le Gymnase qui, depuis sa fondation, s'était consacré à ce genre de pièces, et en particulier à celles du plus fécond des dramaturges de l'époque, Scribe. Ces comédies, dont l'action se déroulait dans des milieux mondains, s'étaient successivement modifiées quant à leur mise en scène, comme s'étaient modifiés et insensiblement transformés les agencements des intérieurs. Le décor d'une pièce de M. Alexandre Dumas fils ou de M. Sardou ne pouvait pas être le même que celui d'une pièce de Scribe, et rien ne pourra mieux faire comprendre comment s'opéra cette révolution au théâtre que la conversation que Victorien Sardou eut un jour avec M. Thiers, à ce moment président de la République.

Victorien Sardou était candidat à l'Académie française, et M. Thiers lui avait donné rendez-vous dans son cabinet de la place Saint-Georges, avant sept heures du matin. Quand les compliments d'usage eurent été échangés, M. Thiers s'accouda à la cheminée et, s'adressant à son visiteur : « Je ne vais plus du tout au théâtre, dit-il; j'en suis resté aux pièces de Casimir Delavigne.... Vous avez fait bien des changements depuis, monsieur Sardou! On dit que, dans vos pièces, on prend du véritable thé et qu'on met du véritable sucre dans les tasses! — Oui, monsieur le Président, nous avons beaucoup changé depuis Casimir Delavigne. — Si vous m'expliquiez cela? reprit M. Thiers. — Cela est fort simple! Je suis venu

ici il y a vingt-cinq ans : votre cabinet était une grande pièce rectangulaire, avec, au centre, une grande table couverte de papiers, un fauteuil devant, et tout autour, alignées le long du mur, des chaises.... Regardez votre cabinet aujourd'hui! Les chaises ne sont plus au mur; les fauteuils sont devant la cheminée; à droite et à gauche, de-ci de-là, il y a des poufs, des bergères, des crapauds, des tabourets, éparpillés, disséminés, se regardant, se tournant le dos, formant comme des groupes de personnages qui devisent entre eux! Nous n'avons pas fait autre chose au théâtre. Du temps de Scribe, la porte était au fond de la scène, en face du trou du souffleur; de chaque côté, il y avait, comme autrefois dans votre cabinet, des chaises alignées. Aujourd'hui, la scène représente un véritable salon meublé comme l'est cette chambre, comme le sont les salons élégants de notre temps. Ce n'est pas moi d'ailleurs qui ai le mérite de cette transformation, mais bien Montigny, l'habile directeur du Gymnase depuis vingt ans. Dans une comédie, plusieurs individus qui étaient censés jouer des scènes de la vie réelle avaient l'air de quatre péripatéticiens ou de quatre musiciens d'orchestre ambulant qui, au lieu de causer entre eux, parlaient au public alternativement, alignés à côté les uns des autres, sur le rebord de la rampe. Frappé de cette absurdité, Montigny opéra une première réforme en faisant mettre une table au milieu de la scène; ensuite, il fallut mettre des chaises autour de la table; et les acteurs, au lieu de se causer debout sans se regarder, s'assirent et parlèrent naturellement en se regardant comme on le fait dans la réalité. Quand la table et les chaises furent en place, on arrangea le décor comme vous avez arrangé votre cabinet : on mit un peu partout des guéridons, des chiffonniers, des sièges, de tous modèles, suivant la manie d'aujourd'hui. Mon mérite, si j'en ai eu un, est d'avoir appliqué les théories de Montigny au théâtre historique : j'ai cherché à introduire la vérité dans le drame. Dans *la Haine*, par exemple, la représentation de l'émeute forçant la porte du château fort est rigoureusement vraie. Les hommes soulevant les madriers, défonçant les murs, agissaient réellement, comme auraient pu le faire des ouvriers attelés à pareil travail. Voilà ce que Casimir Delavigne n'aurait pas rendu à la scène. »

« Dans *Théodora*, ajoutait M. Sardou, en nous racontant ce qui précède, j'ai cherché à représenter l'empereur et l'impératrice vivant dans leur palais, non de la vie factice des dieux, à la façon des héros de tragédie classique, mais tels que des individus de leur genre

pouvaient être. En un mot, je me suis efforcé de rendre, au point de vue archéologique, les milieux aussi exactement qu'on représente sur la scène les intérieurs modernes. »

Il n'y a, croyons-nous, rien à ajouter à cette conversation. Montigny était bien l'homme ingénieux que vient de nous rappeler M. Sardou, et M. Alexandre Dumas fils nous déclarait qu'il se reposait entièrement sur l'habileté et le goût du directeur du Gymnase pour la mise en scène de ses pièces.

Toutefois, la révolution opérée par Montigny ne fut pas sans rencontrer de résistance. Lorsque, au Théâtre-Français, pays classique de la tradition, on dut, malgré les antiques préjugés en honneur, transformer la décoration et mettre pour la représentation d'intérieurs des chaises et une table au milieu de la scène, l'acteur Provost, un des adversaires de la réforme, ne manquait pas, chaque fois qu'il entrait en scène par la porte du fond, de trébucher sur la table, en ayant l'air de ne l'avoir point vue. Cette critique n'était pas méchante, et elle ne porta pas. Il suffit de rappeler comment M. Perrin monta lui-même les pièces qu'il fit représenter, et comment, en particulier, lorsqu'il eut à s'occuper de la mise en scène du *Sphynx*, d'Octave Feuillet, il doubla l'intérêt de la pièce par de magnifiques décors dus au pinceau de Rubé. L'une des scènes les plus dramatiques se passait à côté de la fenêtre d'un salon par où pénétrait un pâle rayon de lumière, qui éclairait faiblement les acteurs. A l'acte suivant, un parc mystérieux aux allées tapissées de mousse, dans le fond un étang couvert de nénuphars et de roseaux, formaient un cadre merveilleux pour le jeu si sympathique de Mlle Croizette, alors dans tout l'éclat de sa beauté.

Ces détails de mise en scène, dont les pièces ordinaires ne sauraient jamais se passer, peuvent parfois donner à un chef-d'œuvre une surprenante intensité d'effet.

N'avons-nous pas vu tout récemment représenter au Théâtre-Français une pièce de Guy de Maupassant, *la Paix du Ménage*, dans un salon décoré et orné avec une telle vérité, une telle exactitude des détails, un goût si exquis de bonne compagnie, que la distinction naturelle des acteurs semblait accrue par l'élégance même du cadre dans lequel ils évoluaient!

En Angleterre aussi, les directeurs de théâtre s'efforcent de représenter les comédies contemporaines dans des milieux qui reflètent

le plus exactement possible la réalité du « home » anglais : meuble de Meaple, argenterie de Mappin et Webb, rien ne manque à la décoration de la scène, qu'on prendrait volontiers pour le salon du plus parfait gentleman. Dans la pièce actuelle de Pinero, *la Seconde Madame Tanqueray*, mise à la scène par M. Alexander à Saint-James' Theatre, on voit un salon et une salle à manger que l'on peut considérer comme la représentation la plus accomplie d'un intérieur anglais tel que le conçoit la haute société de Londres. Dans cet ordre d'idées, M. Irving a été lui aussi un véritable novateur. Sans parler de l'admirable talent qui a fait de lui un des premiers acteurs tragiques de notre époque, il est parvenu à grouper dans le théâtre qu'il dirige des artistes d'une haute notoriété, parmi lesquels il faut avant tout citer M. William Terrisy et Mlle Ellen Terry. Le soin avec lequel il s'occupe de la mise en scène au théâtre royal du Lyceum est digne de tous les éloges. Il est impossible de rechercher avec plus de précision dans les textes et dans les estampes les dessins des costumes historiques qu'il a à représenter, impossible de réaliser des tableaux plus saisissants. Dans le *Charles Ier* de Wills, où Irving tient le rôle du roi, on croirait réellement que les admirables portraits de Van Dyck conservés à Londres ou à Saint-Pétersbourg sont sortis de leur cadre et qu'ils sont là, sur la scène, vivant, parlant et agissant.

Toutefois, si, dans la mise en scène des pièces historiques, on posé en principe que, pour chaque époque, le moindre des accessoires doit être d'une rigoureuse exactitude, on se trouve, à notre sens, en présence d'un problème d'archéologie aussi insoluble que futile. L'art dramatique n'est point l'archéologie, et réciproquement. Combien de drames traitent de sujets inconnus à l'archéologue! Si, demain, on avait à représenter *Attila* sous sa tente au milieu des Huns, je défierais, malgré la narration de Jornandès, n'importe qui de dire comment était fait le casque du roi barbare, quelle épée il portait ou quelle était la forme des vases d'or qui ornaient sa table. Il est donc souvent nécessaire d'inventer les styles et de reproduire les tableaux suivant l'imagination de l'auteur, et de leur donner autant de vraisemblance que possible, en apportant à cette vraisemblance la distinction et le goût, qualités innées de l'art français.

En voici un seul exemple : on vient de reprendre *Athalie* au Théâtre-Français. Au lieu de donner aux acteurs des costumes

empruntés aux bas-reliefs de Rome, comme on l'avait fait jusqu'à présent, on a exécuté les décors et les costumes d'après les monuments tout récemment rapportés de Suse et de la Bactriane et exposés au Louvre. Ainsi montée, la pièce est applaudie à chaque représentation. Qu'on n'aille pas croire que ce nouveau cadre reconstitué pour la tragédie d'*Athalie* soit exact au point de vue archéologique. Les monuments qui ont servi de modèles sont de plusieurs siècles postérieurs à *Athalie*, et proviennent en outre d'une contrée très éloignée du royaume d'Israël, et il n'est pas plus vraisemblable, au point de vue de la fidélité historique, de donner à *Athalie* les costumes dont on l'habille en la circonstance, qu'il ne le serait de vêtir les personnages d'un drame moderne se passant à Paris avec des costumes de Hongrois du xv[e] siècle; mais peu importe que ce soient les costumes ou les monuments réels du temps d'*Athalie* : costumes et décors sont fort bien. Ils plaisent ainsi, et cela suffit. Pour les composer, il a fallu un effort soutenu, dont on doit sans doute attribuer l'honneur à M. Mounet-Sully, effort qui a pleinement réussi, malgré l'anachronisme, et qui ne peut que contribuer à rajeunir le chef-d'œuvre inimitable de Racine.

Si ce que nous venons de dire est vrai pour le Théâtre-Français, on comprendra combien à l'Opéra la partie matérielle de la représentation exige de soins! Mais, hélas! nous sommes obligés de constater que, depuis le départ de M. Perrin, il s'est passé là quantité de choses regrettables. Quoique après l'incendie de la rue Lepeletier tous les décors aient été refaits, ils sont actuellement dans un piteux état. Ces admirables compositions sont coupées ou déchirées en mille endroits; la peinture, enlevée par l'usure, laisse voir des solutions de continuité; des trous mettent la grosse toile à nu et coupent des lignes de paysage ou d'architecture. Nous avons peine à comprendre comment l'administration des Beaux-Arts ne se montre pas plus soucieuse de l'entretien de ces chefs-d'œuvre sur lesquels elle a droit de contrôle, et nous nous permettons d'attirer son attention sur ce point. Si les chefs machinistes de l'Opéra, MM. Vallenot et Philippon, ont été assez habiles pour établir dans les combles au moins six cents toiles représentant les décors de plus de trente opéras, il ne faut pas que l'administration néglige de les seconder. Or, six cents toiles sans cesse déplacées s'abîment, malgré toutes les précautions, à moins qu'on ne les répare à mesure qu'elles se détériorent.

L'entretien annuel des décors eût été peu de chose. Aujourd'hui, leur réfection pour l'Opéra seul coûterait plus d'un demi-million. Qu'on y prenne garde! Avant qu'il soit longtemps, la somme à dépenser sera doublée.

Tandis qu'à l'Opéra on semblait depuis quelques années ne pas assez se préoccuper de la conservation des décors, un autre directeur, M. Duquesnel, qui avait successivement dirigé l'Odéon et la Porte-Saint-Martin, cherchait à continuer dans ce dernier théâtre les brillantes traditions du docteur Véron, de Duponchel et de M. Perrin. M. Sardou trouva en lui un admirable metteur en scène. Après avoir, en 1872, fait représenter *Ruy-Blas* à l'Odéon, où Sarah Bernhardt donna pour la première fois la mesure réelle de son talent, il prit la direction de la Porte-Saint-Martin. Parmi les pièces qu'il monta, citons *Théodora* et *le Chevalier de Maison-Rouge*. Cette œuvre d'Alexandre Dumas père reproduisait avec une vérité saisissante des tableaux émouvants que nous avons déjà signalés, mais particulièrement une séance du Tribunal révolutionnaire.

M. Duquesnel eut l'habileté de grouper autour de lui une phalange d'artistes incomparables en matière de théâtre, à commencer par le dessinateur Thomas, qui composa les différents costumes de Sarah-Bernhardt pour les drames de M. Sardou. Quel goût dans ces admirables restitutions de Cléopâtre, de Théodora ou de la Tosca défilant au milieu des décors des Rubé, des Chaperon, des Lavastre, des Carpezat, des Amable et des Lemeunier!

Aussi n'est-ce pas sans un profond regret que nous avons vu cet habile directeur abandonner la Porte-Saint-Martin. Souhaitons vivement que le gouvernement, faisant appel à ses connaissances, lui donne d'ici peu la direction d'une scène subventionnée.

Durant l'Empire, les nombreuses découvertes de la science furent appliquées autant à la construction de nouveaux théâtres qu'aux représentations qu'on y donna. Il serait long de signaler tous les efforts tentés, toutes les innovations expérimentées, mais nous devons au moins rappeler celles qui, dans l'histoire du théâtre, ont laissé quelque trace intéressante.

En 1862, M. Foucault tenta une décoration nouvelle. Pour mieux faire comprendre l'importance de son procédé, cet artiste exposa au Palais de l'Industrie de petites maquettes indiquant la disposition qu'il donnait à ses décors sur la scène. S'inspirant des efforts tentés vers 1820

par le baron Taylor, qui, sur une petite scène construite par lui aux environs de la Bastille, avait fait des essais de décoration panoramique, — sans aucun succès d'ailleurs, — M. Foucault résolut d'enlever les bandes d'air, les plafonds, les ciels, les pannes, et toutes ces sortes de frises en toile qu'on place sur le haut de la scène, pour simuler le ciel ou cacher les parties de la machinerie qui pourraient être vues de la salle. Il plaça dans tout le fond du théâtre une grande toile panoramique concave disposée en demi-cercle, couvrant de deux côtés les coulisses et d'une élévation telle qu'elle cachait aux spectateurs les plus rapprochés la vue des machineries situées dans les combles. Une fois les coulisses et les machines voilées, il se servit de cette toile, qui semblait ainsi s'étendre à perte de vue, pour y peindre le ciel, qui, aux yeux des spectateurs, donnait l'illusion de l'immensité, puisqu'il n'était bordé que par le manteau d'arlequin du rideau. Devant ce ciel, il plaçait au premier plan des arbres, des rochers, des champs, des maisons, comme ils se présentent en réalité dans la nature, tandis que, dans les décorations ordinaires, arbres et maisons sont toujours placés symétriquement sur les côtés, sans jamais pouvoir être autrement, leurs dessins étant peints sur les châssis qui cachent les coulisses.



Représentation d'une tempête sur le théâtre.

Si l'on voulait peindre sur le fond du ciel panoramique une ville ou une mer, rien n'était plus facile que de les représenter à la hauteur précise où elles devaient être par rapport aux spectateurs. M. Foucault arrivait à faire la mer, dont les vagues venaient battre la grève, au moyen de raccords en toile que l'on agitait régulièrement d'après le procédé connu. On vit au Palais de l'Industrie plusieurs décors représentant une forêt, une batterie turque sur le bord de la mer, un paysage d'Orient avec un minaret au milieu des sables brûlants d'un désert.

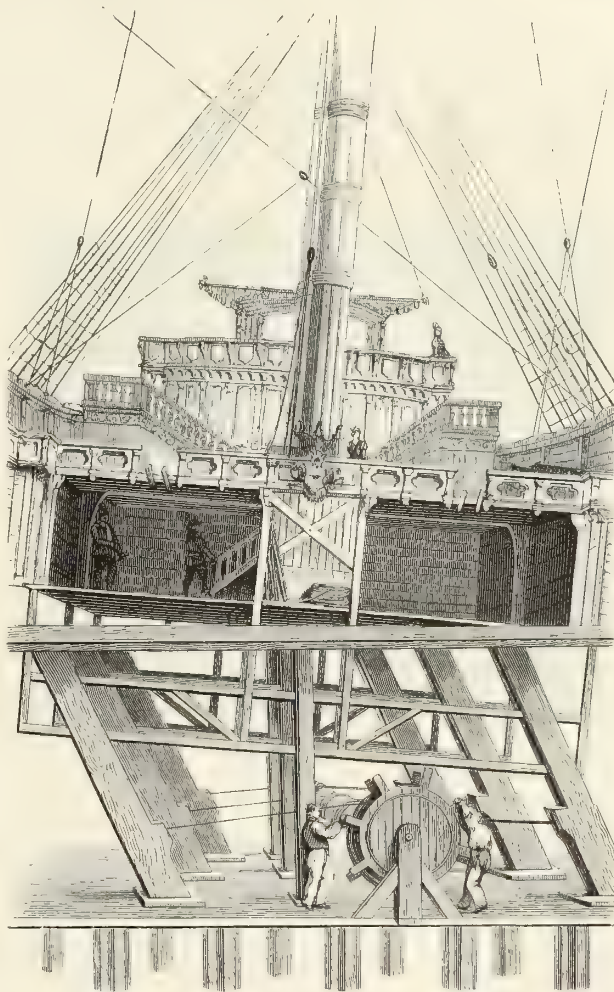
Malgré les exhortations de Théophile Gautier, on n'appliqua pas alors le système panoramique[1]; mais il fut repris il y a deux ans, au théâtre de l'Ambigu-Comique, dans la pièce intitulée *l'Ogre*. On y représentait, au moyen d'une toile concave, dont la superficie dépassait de beaucoup celle des toiles de fond ordinaires, une vue à vol d'oiseau de San-Francisco, que les spectateurs étaient censés apercevoir d'une terrasse de restaurant située sur une des collines avoisinant la ville.

Au Théâtre-Libre, M. Antoine a utilisé le même principe dans la pièce de *Nel-Horn* pour représenter un meeting à Hyde-Park. Pour permettre à quatre cents figurants de se trouver réunis à la fois sur la petite scène du Théâtre-Libre, il supprimait les bandes d'air, les châssis et la toile de fond. Trois grandes toiles, une pour le fond et une pour chaque côté de la scène, formaient un vaste panorama. Nous avons pu juger nous-même du succès de cette innovation, et, après Théophile Gautier, nous demandons instamment aux décorateurs et aux directeurs de théâtre de mettre à l'épreuve ce procédé, qui nous paraît répondre par bien des côtés aux exigences des grandes décorations à vues d'ensemble.

Les féeries et les pièces à spectacle furent particulièrement l'occasion de mises en scène splendides. Les *trucs* surtout eurent du succès : on connaît ceux du *Pied de mouton*, de *la Biche au bois*, du *Roi Carotte*, mais on se souvient moins des effets d'optique obtenus par des verres, grâce auxquels on a pu réaliser d'abord le tour du *décapité parlant*, et qui ont amené ensuite l'usage, déjà connu en Angleterre, des glaces transparentes, qu'on utilisa seulement en France lors de la représentation de *la Prise de Pékin*, au Cirque, le 27 juillet 1861. Dans cette pièce, Chéret avait fait un décor représentant un de ces établis-

1. *Journal officiel*, 23 juin 1862.

sements où les indigènes s'abrutissent en fumant de l'opium. Ce décor n'occupait que le premier plan de la scène. Tout à coup le fond s'ouvrait, et le spectateur apercevait au deuxième plan le rêve d'un fumeur endormi sur le premier plan. On voyait d'abord un lac limpide bordé de montagnes, avec des îlots d'une végétation puissante. Des plantes marines et des fleurs couvraient la surface des lacs représentée par de grandes glaces, placées selon un plan légèrement incliné vers le spectateur; les joints étaient habilement dissimulés par des plantes aquatiques. La réfraction des glaces reproduisait la décoration en la renversant; des groupes de femmes émergeaient de l'eau, portées par des coraux[1].



Equipe d'un vaisseau sur la scène.

Cette réfraction donnait au spectacle une apparence d'immensité à laquelle une lumière éblouissante ajoutait un éclat presque surnaturel.

A Drury-Lane, pour la représentation d'un *Manfred* quelconque, on se servait également d'une glace immense pour simuler un torrent; sur la largeur totale de cette glace placée presque verticalement, on faisait couler de l'eau. Cette chute ressemblait à une cascade réelle. A un certain moment apparaissait derrière la glace une actrice costumée

1. J. Moynet, *l'Envers du théâtre*. Paris, p. 237.

en nymphe, qui sous les feux de la lumière électrique prenait un aspect fantastique.

A côté des effets de glaces, rappelons les effets de marine. Au Cirque, dans *la Traite des noirs*, on avait, à la fin du règne de Louis-Philippe, vu deux navires évoluer et se combattre : l'un des deux virait de bord, envoyait des bordées à son adversaire, qui ripostait jusqu'à ce qu'il s'ensuivît un combat à l'abordage. Dans *le Vengeur*, le navire apparaissait sur la scène, puis s'abîmait tout d'un coup dans les flots aux cris mille fois répétés de Vive la république! Dans *le Corsaire*, à l'Opéra, parut également un vaisseau resté légendaire dans les annales du théâtre, mais qui fut à son tour éclipsé six mois après par celui du drame de Victor Séjour, *le Fils de la Nuit*, donné à la Porte-Saint-Martin : à la fin du spectacle, le navire arrivait du fond du théâtre droit sur la salle, et ne s'arrêtait qu'à la rampe, son beaupré passant au-dessus de l'orchestre et venant à la hauteur des premiers spectateurs des fauteuils.

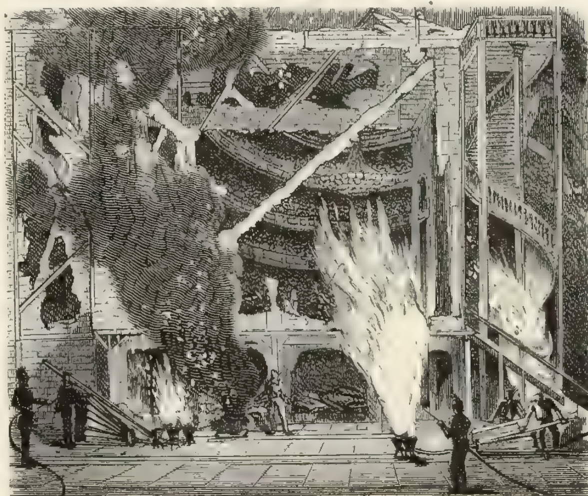


Effet d'incendie vu de la salle.

Toutes ces merveilles ont encore été laissées loin en arrière par l'apparition sur la scène d'un navire qui évolue entièrement sur le théâtre. Il s'agit de la galère du ballet de *la Tempête*, représenté à l'Opéra le 26 juin 1887, et dont la construction comme le mécanisme sont dus à l'habileté de MM. Vallenot et Philippon, machinistes de l'Opéra. « C'est une immense galère richement décorée, montée par une brillante figuration, avec des naïades sur ses flancs, qui s'avance majestueusement en décrivant une grande courbe au milieu de la scène, pour venir s'arrêter devant le trou du souffleur. Elle constitue un des plus grands succès de la mise en scène moderne, et l'habileté avec laquelle ses auteurs se sont tirés des

difficultés qu'en présentait l'exécution mérite toutes les félicitations[1]. »

Les incendies au théâtre sont encore plus fréquents que les scènes maritimes : l'Opéra les affectionne particulièrement. *Faust*, *Don Juan*, *le Prophète*, en donnent de brillants exemples. Mais on fit encore mieux, croyons-nous, à la Porte-Saint-Martin, dans le drame de Victor Séjour, *la Madone des roses*, où le dernier acte représentait une salle de palais consumée par le feu. La fumée entrait tout à coup par les ouvertures, les lambris craquaient, le plafond s'écroulait sur le théâtre en débris fumants, et la poutre maîtresse, appuyée sur le sol, se consumait lentement au milieu des flots de flamme et de fumée. A la première représentation, l'effet fut tellement saisissant, que le public effrayé abandonna la salle, croyant à un incendie véritable. La préfecture de police s'émut de tant de réalité; elle fit une enquête minutieuse et reconnut que ce résultat était obtenu par divers moyens qui n'offraient aucun danger. C'est ce qui a lieu actuellement à l'Opéra pour les représentations de *la Valkyrie*, où l'incendie final est, malgré l'intensité et la réalité de son effet, sans danger aucun. Il est produit par des jets de vapeur préalablement purgée et s'échappant d'un appareil placé sur la scène sans faire de bruit et sans répandre d'humidité[2]. Cette vapeur sèche est colorée en rouge par des flammes de lycopode, tandis



Effet d'incendie vu du fond du théâtre.

1. Nous renvoyons pour la description technique du mécanisme et de la construction du vaisseau de *la Tempête* à l'article de M. Talansier dans *le Génie civil* du 29 juin 1889.

2. Voici comment on arrive à éviter le bruit que produit l'échappement de la vapeur. Au lieu de sortir directement du conduit qui l'amène, elle passe par des appareils spéciaux, sortes de grands triangles fixés à la conduite par leur sommet. L'épaisseur de ces triangles métalliques va en diminuant du sommet à la base. A cet endroit l'épaisseur est tout à fait réduite, et la vapeur qui s'est étalée dans toute l'étendue du cadre s'échappe sans bruit aucun par une fente étroite. Quant à l'humidité, elle est absorbée par des lames de feutre placées à l'intérieur des appareils.

que le long des décors brûlent en spirale des fils de fulmicoton colorés par le même procédé. L'ensemble produit une illusion des plus saisissantes.

Les vaudevilles et les pièces qui en sont dérivées et que nous appelons « revues », ont donné lieu aussi à quelques innovations. On a pu voir tout récemment, au théâtre des Variétés, des chevaux de course galopant sur la scène tout en restant en vue du public; le sol était rendu mobile par une courroie sans fin, fort large, et qui, mise en mouvement dans le sens contraire à la direction des chevaux et à une vitesse égale à la leur, les maintenait toujours à la même hauteur.

Cet été seulement, en 1892, deux ans après la revue des Variétés, Sir Augustus Harris et M. Pettitt ont inauguré à Drury-Lane une féerie sportive dans laquelle ils ont représenté sur le théâtre une des courses les plus célèbres de l'Angleterre : l'un des chevaux qui, quelques années auparavant, avait gagné le grand National Steeple-Chase de Liverpool, y jouait le rôle le plus important pour les spectateurs.

Il n'y a pas, du reste, de procédés mécaniques ou d'inventions nouvelles qui ne profitent aussitôt au théâtre. Ce qui s'est passé pour l'électricité se renouvelle sans cesse pour toutes les autres applications scientifiques. Dès qu'une grande découverte a lieu, on voit les directeurs de théâtre en user pour donner à la scène de nouveaux attraits.

Dans cet ordre d'idées, il nous reste à signaler les efforts tentés à l'Opéra de Paris pour réaliser par la peinture et la mécanique le décor nécessaire à la fameuse chevauchée du troisième acte de *la Valkyrie*. Il est bien douteux que jamais un effet quelconque de couleur puisse traduire l'impression de charme et de terreur grandiose qui se dégage des poèmes et de la musique de Wagner. Seule l'imagination du spectateur, saisie tout entière par les sonorités langoureuses ou stridentes de l'orchestre, peut suppléer à l'insuffisance des procédés décoratifs.

Pourtant l'effort tenté par l'Opéra de Paris pour atténuer cette insuffisance mérite qu'on s'y arrête. Ce qu'il faut surtout réaliser dans la représentation de la chevauchée, dans la figuration des vierges guerrières cramponnées du poing à la crinière des chevaux et emportées dans une course vertigineuse par leurs montures, c'est le sentiment de la vie. Or, le procédé employé à Bayreuth, et qui consiste à représenter la chevauchée à l'aide de projections lumineuses sur la toile

de fond, ne donne que très imparfaitement l'illusion de la vie. MM. Vallenot et Philippon, dont nous avons déjà eu l'occasion de constater l'habileté, ont eu recours au système des montagnes russes, très simple en vérité, mais d'un effet bien plus saisissant. Tout d'abord, ils évitent par là les accidents du genre de celui qui s'est produit en Allemagne, où l'opérateur, ayant par mégarde retourné la plaque de sa lanterne, fit paraître les Walkyries tête en bas, jambes en l'air. Ensuite ils donnent mieux au public la sensation souhaitée, en plaçant sur les coursiers des femmes vivantes, qui durant le trajet agitent leur corps, projettent leurs bras, crispent leurs poings et laissent flotter leur chevelure. De la salle, l'ensemble paraît un peu lourd, mais qu'aurait-on pu faire de mieux?[1]

D'une façon générale, d'ailleurs, on peut affirmer qu'en France tout ce qui au théâtre procède de l'art est de l'ordre le plus élevé. Ce sont les plus grands peintres qu'on appelle à prêter leur concours aux auteurs dramatiques en vue. Après Chassériau et Paul Delaroche, Meissonier dessine pour Émile Augier les costumes XVI[e] siècle de *Fanny* et de *l'Aventurière*. Plus récemment encore, Frémiet composait des armures et des vêtements de la fin du Moyen Age pour l'opéra de *Jeanne d'Arc*, Gustave Moreau dessinait les vêtements de la *Sapho* de Gounod, Rochegrosse ceux de *la Femme de Socrate*, et Bernier ceux de la *Korrigane*. Lechevalier Chevignard restituait de véritables guerriers du XII[e] siècle pour *Garin*, tout comme Detaille avait, ainsi que nous l'avons dit, composé les travestis des interprètes les plus célèbres de l'opérette. Dans certains théâtres qui ne sont pas permanents, à la salle Bodinier, par exemple, MM. Béthune, Ary Renan et Meitling ont fait les décors de *la Passion* de Haraucourt, et au théâtre de la galerie Vivienne MM. Lucien Doucet et Rochegrosse ont composé pour les poupées de

1. Les chevaux sont entraînés par leur propre poids et suivent un parcours semé d'ondulations qui leur donnent une allure naturelle de galop. Pour le retour des Walkyries, un contrepoids de 650 kilos remonte tous les chariots. Ceux-ci sont entièrement encastrés dans les rails et ne peuvent ni osciller ni sortir du chemin. Cette disposition évite à la fois les secousses et les accidents. Enfin, comme la construction du bâti sur lequel glissent chevaux et écuyères à une hauteur de 12 mètres nécessitait un grand emplacement et un matériel considérable, MM. Vallenot et Philippon ont utilisé ingénieusement les mâts de la scène, qui redescendent dans les dessous après la représentation, tandis que toutes les autres pièces se démontent une à une avec la plus grande facilité et la plus grande rapidité.

Les chevaux ont été fabriqués par la maison Hallé, qui, de père en fils, depuis plus d'un siècle et demi, fournit à l'Opéra et aux autres théâtres tous les cartonnages artistiques nécessaires à la mise en scène.

M. Maurice Bouchor de charmantes décorations, aussi délicates que bien appropriées à ce genre de représentations.

Souhaitons que, dans l'avenir, tous nos grands peintres concourent également à élever le niveau de l'art de la décoration théâtrale, et espérons que leurs efforts, combinés avec ceux des savants, aboutiront au progrès constant de la mise en scène.

CHAPITRE XII

LE THÉATRE CONTEMPORAIN
LES CONSTRUCTIONS THÉATRALES DEPUIS 1830

Durant le règne de Louis-Philippe, outre le Théâtre-Historique d'Alexandre Dumas, on construisit deux théâtres : l'Opéra-Italien de la salle Ventadour et le théâtre de l'Opéra-Comique, place Favart.

L'Opéra-Italien s'était acclimaté en France peu de temps avant la Révolution. En 1789, son directeur, de Viotti, avait fait représenter dans la salle des Tuileries des opéras de Paisiello, de Sarti, de Cimarosa, de Guglielmi. De 1790 à 1791, la troupe italienne s'installa à la foire Saint-Germain et ensuite à la salle Feydeau; elle disparut au moment de la Terreur jusqu'en 1801. A cette époque, la Montansier, qui ne reculait devant aucun effort, la réinstalle au Théâtre-Olympique, rue Chantereine, et en 1802 la transporte à Feydeau. En 1804, Picard, aidé d'une subvention du gouvernement, l'organise sur un pied plus sérieux à la salle Louvois d'abord, puis en 1808 à l'Odéon. C'est là qu'en 1810 Spontini, le nouveau directeur, fait jouer pour la première fois à Paris le *Don Juan* de Mozart. Paër lui succède. Après lui vient Mme Catalani, qui est obligée de cesser son entreprise en 1818. Réouvert en 1819 une deuxième fois à la salle Louvois, le Théâtre-Italien prend avec la Malibran, la Sontag, Rubini, Tamburini, etc..., une importance considérable. En 1827, il est transporté à la salle Favart, où il demeure jusqu'à l'incendie de 1838. Les artistes italiens donnent alors des représentations à l'Odéon, et en 1841 s'installent à la salle Ventadour, où le talent incomparable d'artistes tels que Lablache, Mme Viardot, Ronconi, Mario, etc., lui acquièrent une réputation universelle.

Le théâtre Ventadour, construit par l'architecte Huvé en 1828, pour l'Opéra-Comique, était loin de présenter l'aspect charmant que nous lui

avons connu. Quand l'Opéra Italien vint s'y installer, le directeur, M. Dormoy, chargea l'architecte Navarre de transformer la salle : il en corrigea la courbe en l'élargissant vers le fond, supprima les cinquièmes loges, abaissa le plafond au moyen d'un vélarium peint par Ferri, puis disposa les loges du premier rang comme des loges de galerie, avec un promenoir par derrière, semblable à celui de l'Hippodrome. Telles étaient les fameuses loges découvertes des Italiens, qui permettaient aux spectateurs d'admirer les femmes en grande toilette et aux promeneurs de venir causer avec elles. Dans ce même agencement, on coupait en deux les lignes de fauteuils d'orchestre par une allée longitudinale qui donnait aux assistants un libre passage, facilitait les conversations pendant les entr'actes, et faisait ressembler le théâtre à un vaste salon.

L'Opéra-Comique, situé place Favart, fut réparé en 1834. Feuchères et Despléchin l'avaient décoré et avaient fait tendre le fond des loges et des galeries de papier jaune, couleur qui à la lumière du gaz est favorable aux toilettes. Clément Boulanger en avait peint le plafond. En 1838, le théâtre fut complètement brûlé, et il n'est rien resté des décorations charmantes qui en constituaient l'ornement.

L'architecte Charpentier fut chargé de le reconstruire, et le nouveau théâtre fut inauguré le 16 mai 1840 par une représentation du *Pré-aux-Clercs*, d'Hérold.

La salle avait la forme d'une lyre à base arrondie. Elle était décorée en blanc et or. Le rideau et le plafond étaient l'œuvre de Gosse. Il avait représenté le soleil entouré de quatre groupes, composés d'Apollon, Thalie, Melpomène, Terpsychore, et des portraits de Gluck, Paisiello, Grétry et Boïeldieu, caractérisant quatre écoles de musique différentes. La coupole était soutenue par des génies portant des girandoles dont le modèle était dû à Klagmann. Dieboldt avait fait les grandes cariatides de l'avant-scène, et Bernard avait décoré le foyer[1].

« Figurez-vous une salle charmante où le luxe oriental est uni au confortable le plus exquis. Dans les couloirs, des tapis moelleux absorbent le bruit des pas; au foyer, l'or et le velours ruissellent de toutes parts; dans la salle, des flots d'un gaz tempéré répandent des clartés amoureuses; les stalles incommodes ont fait place à de larges fauteuils bien rembourrés.... Cette salle est tout simplement, à l'heure présente, la plus

1. Voir, *le Moniteur des théâtres*, rédigé par Ch. d'Argé, n° 46, 9 mai 1840, et *le Courrier des théâtres*, n° 7816, 17 mai 1840.

commode, la plus jolie, la mieux distribuée de toutes[1]. » Depuis, ce théâtre fut entièrement décoré à neuf, et lors de sa destruction, dans l'incendie de 1887, on y remarquait un exquis plafond de Lavastre : dans des caissons étaient ordonnés d'une façon délicate des médaillons représentant les sujets principaux des opéras-comiques les plus connus, *l'Étoile du Nord, Fra Diavolo*, *le Pré-aux-Clercs*, *les Noces de Jeannette*, *les Diamants de la couronne*, etc.... Les corridors et les foyers avaient été ornés de panneaux en camaïeu d'or par Séchan. Lorsqu'en 1880 M. Carvalho fit réparer cette salle, il envoya un certain nombre de ces panneaux au Musée des Arts décoratifs, où ils sont encore aujourd'hui. Ce sont les seuls vestiges de la décoration de l'ancienne salle Favart qui aient survécu. Pourquoi donc faut-il qu'en France on soit si oublieux et si dédaigneux des œuvres nationales! A l'étranger, on aurait certainement consacré à de pareilles décorations un autre souvenir et on les vanterait à travers le monde. En France, il est vrai, une œuvre ancienne est à peine détruite, qu'aussitôt de nouveaux décorateurs la remplacent, de sorte que l'art français va sans cesse se renouvelant. Peut-être est-ce la raison qui le rend si vivace et si puissant, tandis que les pays qui ne vivent que du passé paraissent rester stationnaires et ressemblent à ces arbres dont les rameaux, jadis verts, sont maintenant tout à fait desséchés.

Les salles n'étaient pas sans se détériorer, surtout sous l'influence du gaz à certains moments. Elles avaient toutes besoin d'être réparées. Mais nous ne pouvons signaler ici toutes les transformations que subirent, dans ces circonstances, les divers théâtres de la capitale. Nous nous bornerons à mentionner, pour montrer comment les choses se passaient, la restauration du Théâtre-Français en 1858. La salle fut décorée en rouge et or, et le plafond, dont les couleurs étaient rongées par le gaz, fut remplacé par une vaste composition exécutée par MM. Nolau et Rubé d'après les dessins de Barrias. Elle représentait Apollon monté sur Pégase, au milieu des Muses et d'une suite de groupes figurant les personnages, les caractères et les actions qui ont inspiré les chefs-d'œuvre de nos poètes tragiques et comiques. C'est cette décoration qui fut remplacée, il y a dix ans, par la grande composition actuelle, due au pinceau de Mazerolle.

Sous le second Empire, l'architecture théâtrale prit une importance

1. *Le Figaro*, 21 mai 1840, n° 128.

considérable. La construction des trois nouveaux théâtres du boulevard de Sébastopol donna lieu, on le pense bien, à de nombreuses améliorations. Dès qu'il en fut question, M. Émile Trélat publia une brochure intitulée *l'Architecte et le Théâtre*, dans laquelle il posait le problème de la construction scénique, et en particulier de celui de la ventilation et de l'éclairage, dont il proposait la solution par des moyens pratiques.

Au temps de Molière et même au XVIIIe siècle, on ne s'occupait pas de pareilles questions[1]. Au commencement du XIXe siècle, on suivit les principes posés depuis par l'ingénieur Darcet[2], c'est-à-dire qu'on établissait dans les combles une cheminée d'appel communiquant avec la salle par une ouverture percée au-dessus du lustre, dont la chaleur entraînait l'air.

M. Trélat montra les défauts de ce système d'aération. Suivant lui, la cheminée placée au-dessus du lustre attire l'air, mais cet air ne provient que de la scène, dont les ouvertures sont multiples, tandis que la plus grande partie de la salle où est confiné le public ne déverse dans le courant qu'une très faible partie de l'air qu'elle contient. Pour se convaincre de la véracité de ce fait, M. Trélat se plaça pendant une représentation d'*Herculanum*, à l'Opéra, près de la cheminée d'appel, au centre de la coupole, et il constata, — en vertu de ce principe que le son est entraîné par un courant d'air proportionnellement à sa force, — qu'on entendait bien mieux de la place qu'il occupait, à 20 mètres au-dessus de la scène, que de n'importe quel autre endroit de la salle. Le courant d'air, en effet, passant par la cheminée, venait exclusivement de la scène, et non seulement il n'aérait pas les spectateurs, mais il nuisait à l'acoustique en détournant la voix des divers endroits de la salle pour l'entraîner directement vers les combles.

Afin d'obvier à cet inconvénient, M. Trélat proposait de supprimer le lustre, d'établir un éclairage au pourtour de la coupole, séparé de l'auditoire par un vitrage dépoli tamisant la lumière; en outre, on devait

1. Actuellement encore, en Angleterre, aucune des questions qui concernent le service d'incendie, l'aération, le chauffage et l'hygiène des salles de spectacle, n'a été sérieusement étudiée. Les théâtres sont encore ce qu'ils étaient au XVIIIe siècle, de véritables caves, où, en cas de sinistre, les secours seraient bien difficiles à organiser. A Covent-Garden, l'Opéra de Londres, construit cependant il n'y a pas longtemps sur le type des théâtres italiens, il y a des dégagements considérables, mais on ne s'est occupé en rien, ni de la ventilation, ni de la température.

2. *Note sur l'assainissement des salles de spectacle.* Paris, s. d. (bibliothèque de l'Opéra, nº 5985).



Décor exécuté par Lavastre. (Gravure extraite de la *Revue des Arts décoratifs*, année 1881-1882.)

appliquer à l'aération de la salle un système tel, que l'air de la scène, préalablement amené à une température convenable, fût envoyé à tous les étages, ressortît par les orifices ménagés dans les loges et s'échappât par les portes du théâtre après l'avoir parcouru. Ce procédé de ventilation était déjà, en 1860, appliqué avec succès à l'hôpital Lariboisière. En hiver, on y chauffe l'air avant de l'introduire dans les salles; en été, on le prend à une hauteur suffisante, « au haut d'un clocher », pour qu'il soit relativement frais. « On peut, à chaque représentation, disait M. Trélat, moyennant un supplément de quelques centimes, — à peine le prix du programme, — établir ce système d'assainissement, qui aurait le double avantage de rendre l'acoustique meilleure et de ne pas faire des salles de spectacle des réceptacles à microbes. »

M. Trélat proposait ensuite de faire, au moyen de presses hydrauliques, dans le genre de celles établies dans les docks de Londres, tous les mouvements de machines et les changements de décors. Le chef machiniste, en appuyant sur les touches d'un clavier, pourrait mouvoir avec la plus grande facilité les pièces les plus lourdes et les moins maniables de la décoration.

Mais ce mode de transmission, pas plus que celui de la transmission à vapeur, ne sont pratiquement utilisables. A Vienne comme à Pesth, bien qu'il y ait des machines installées pour actionner les treuils, la manutention des décors se fait à bras d'hommes. En effet, la mise en mouvement par la vapeur est en quelque sorte brutale, elle ne cède pas comme la main de l'homme à la moindre résistance, et par suite elle peut être cause, non seulement de dégâts dans les châssis ou les fermes, mais encore d'accidents de personnes[1].

La Gaîté, le Théâtre-Lyrique et le Châtelet, édifiés vers 1860, conformément aux principes posés par M. Trélat, supprimèrent le lustre et établirent un éclairage faisant le tour de la coupole de la salle, dont il était séparé par des verres dépolis. On construisit aussi des appareils de ventilation. Mais ceux-ci furent jugés trop violents, et au Théâtre-Lyrique, où l'on amenait de l'air pris dans la tour Saint-Jacques, les spectateurs se plaignirent du froid qui se répandait dans la salle. M. Carvalho, alors directeur, fit tout simplement fermer les bouches d'air. Lorsque la commission des théâtres vint inspecter

1. Nous devons remercier MM. Vallenot et Philippon, chefs machinistes de l'Opéra, de l'obligeance qu'ils ont mise à nous guider dans les combles et les coulisses de l'Opéra et à nous fournir sur différentes questions de machinerie des détails très intéressants.

la salle, elle adressa au directeur toutes ses félicitations pour le bon fonctionnement des appareils ventilateurs, qui procuraient une aération et une température parfaites. Quelle ne fut pas sa surprise quand M. Carvalho lui avoua sa supercherie!

On ne devait pas encore de longtemps, au moins en France, appliquer les procédés dont M. Trélat exposait les grandes lignes. Nous allons cependant voir comment M. Garnier a procédé à l'Opéra, et comment aussi, à Vienne, la mise en œuvre des idées de M. Trélat par un ingénieur de talent[1] a été couronnée d'un plein succès.

On a beaucoup déclamé contre le grand Opéra, et les critiques les plus diverses ont été dirigées contre cette œuvre gigantesque. Un édifice composé de parties aussi multiples et aussi différentes les unes des autres ne peut être également réussi dans toutes. Certains détails ont forcément dû être négligés : leur développement aurait pu nuire à l'ensemble des services ou à l'unité de conception, qui sont l'essentiel dans une œuvre d'art quelconque. Presque tous les critiques se sont attaqués à une partie déterminée de l'œuvre, sans tenir compte du reste. Aussi, malgré tous les reproches, l'Opéra demeure une des œuvres d'architecture théâtrale les plus complètes.

On peut signaler, entre autres innovations, sa façade polychrome, la disposition de ses entrées latérales, qui permettent une circulation plus considérable de voitures et empêchent le bruit de leur roulement perpétuel de pénétrer jusque dans la salle, inconvénient qu'on ne peut éviter lorsque l'arrivée se fait directement par la façade où se trouve la grande entrée.

La scène, la plus grande qui existe (elle a 22 mètres de profondeur sur 17 mètres de large), s'augmente en profondeur si l'on enlève la cloison la séparant du couloir de 8 mètres de large qui la borde par derrière. De plus, en arrière de ce couloir se trouve le foyer de la danse, qu'on peut encore utiliser, puisqu'il se trouve dans l'axe de la salle. On obtient ainsi depuis la rampe jusqu'au fond plus de 50 mètres d'espace. Si l'on se rend compte, en outre, que le fond du foyer de la danse est garni d'une seule glace qui réfléchit la scène et la salle, on voit que la scène peut atteindre une profondeur de 100 mètres[2]. Nous ne croyons pas qu'un pareil effet de perspective ait jamais été

1. M. Bœhm.

2. Le même effet de perspective peut être obtenu, quoique dans de moindres proportions, à l'Opéra de Vienne.

utilisé, et il est regrettable qu'aucun directeur n'ait encore voulu en faire profiter le public. Cependant M. Garnier avait construit la maquette d'un décor qui se reliait au foyer de la danse et qui permettait d'user de cette disposition de mise en scène encore sans précédent.

L'éclairage de l'Opéra, lors de son inauguration, était produit par 8 500 becs de gaz et occasionnait une dépense quotidienne de 1 300 francs. Depuis, l'électricité a remplacé le gaz, comme heureusement, du reste, dans presque tous les théâtres, et l'administration devrait exiger de la façon la plus absolue que cette transformation devienne partout complète.

M. Garnier, dans la construction de l'Opéra, ne voulait pas adopter le procédé d'éclairage inauguré au Châtelet. Au cours même de ses travaux, il publiait un volume, intitulé *le Théâtre*, dans lequel il attaquait, d'une façon qui nous paraît un peu paradoxale, les dispositions d'éclairage préconisées par M. Trélat, et faisait une apologie des plus éloquentes de l'emploi du lustre.

Le chauffage et la ventilation de l'Opéra ont été organisés par M. d'Hamelincourt. Dans un des sous-sols sont quatorze calorifères, les uns à eau chaude pour l'administration, les autres à air chaud pour la salle et les endroits destinés au public.

La ventilation s'opère au moyen de plusieurs prises d'air, qui représentent une ouverture totale de 24 à 30 mètres carrés. Au-dessus de la coupole de la salle sont de vastes baies dites œils-de-bœuf qui surmontent de nombreux appareils transmettant l'air par des conduits rayonnant dans la salle. Dans la coupole sont trente-quatre registres ou larges soupapes que l'on ouvre ou ferme à volonté pour régler les prises d'air qui communiquent avec chaque loge. Tout d'abord, M. Garnier faisait évacuer l'air vicié par la cheminée d'appel placée au-dessus du lustre. Mais, craignant, après la démonstration de M. Trélat, que cette évacuation ne fût pas suffisante, il établit dans la voûte circulaire au-dessus de la salle des conduits qui, en s'élevant verticalement, viennent se réunir dans huit collecteurs généraux débouchant chacun dans la cheminée de tôle du lustre. A l'Opéra, du reste, la question d'aération est rendue moins importante, à cause de l'immensité du bâtiment, de la largeur de toutes les dépendances, des corridors, des escaliers, des galeries, etc....

La scène de l'Opéra ne présente pas toutes les améliorations qu'on aurait été en droit d'attendre. M. Garnier, cependant, avait établi, par

une combinaison ingénieuse, des grilles mobiles à l'aide desquelles il élevait ou faisait *fondre* tout ou partie du plancher de la scène; en fixant ces parties avec des clavettes, il obtenait des hauteurs différentes dans le plancher qui permettaient d'arriver, sans construire de praticables, à des combinaisons pittoresques, telles que montagnes ou monuments avec escaliers. Le projet n'a pas été adopté; mais tous les dessous de l'Opéra sont préparés de telle sorte que, le jour où on le voudra, on pourra exécuter ces exhaussements de planchers avec le secours de quelques appareils supplémentaires[1].

Par suite de l'incendie de l'Opéra-Comique, un nouveau théâtre va être reconstruit. Un projet a été présenté à la Chambre des députés. Auparavant, la Commission des Bâtiments civils et la Commission des Théâtres en avaient adopté toutes les dispositions. Il est donc intéressant de les étudier, puisque, au moment où nous écrivons, elles représentent ce que l'on peut concevoir de plus complet au point de vue de l'architecture théâtrale, en tenant compte des diverses exigences que comporte le théâtre. Il faut, en effet, ne pas oublier que, outre la partie artistique et décorative, le théâtre est une exploitation commerciale, et il est nécessaire que les dépenses de premier établissement ne représentent pas un capital trop élevé, dont les intérêts absorberaient au delà des bénéfices. Il en est de même de la question du confortable. Étant donné le prix de revient des constructions, il n'est pas toujours possible d'utiliser les nouvelles inventions, qui seraient d'un prix trop considérable.

Les architectes du projet en question, MM. Duvert et Charpentier, se sont surtout proposé un double but dans la reconstruction de l'Opéra-Comique : perfectionner l'acoustique autant qu'il est possible et supprimer toutes les causes d'incendie.

Malgré l'avis de M. Garnier, qui est convaincu qu'aucun détail de construction ne peut avoir d'influence sur l'acoustique, MM. Duvert

1. M. Garnier, dans cette conception, hésitait entre les modes divers de force motrice à employer : vapeur ou machine hydraulique. Dans le récent rapport de M. Reynaud sur l'Exposition théâtrale de Vienne, il est dit qu'au cas où ce procédé de transformation de la scène viendrait à être adopté, le moteur électrique serait le plus pratique.

Un progrès dans ce sens vient d'ailleurs d'être tout récemment réalisé au Théâtre-Français. Depuis le 22 novembre 1892, le rideau d'avant-scène fonctionne électriquement. Le courant électrique est emprunté au circuit de la station centrale Edison du Palais-Royal qui fournit l'éclairage public. Le poids total du rideau est de 400 kilos; il peut descendre ou monter à une vitesse maxima de 1 m. 50 par seconde, ce qui fait pour la course totale qu'il a à parcourir à peine 6 secondes et demie. Suivant les effets de scène à obtenir, la vitesse peut être ralentie et n'atteindre que 0 m. 75 par seconde. Voir *la Nature*, n° 1024, 14 janvier 1893, p. 111.

et Charpentier prétendent qu'une salle acquiert de la sonorité ou en perd en raison de la disposition de ses courbes. Ils ajoutent que la disposition du plafond est aussi importante pour obtenir un résultat satisfaisant dans ce sens. Sur ce dernier point, M. Garnier semble s'être rangé à leur avis, au moins dans la pratique, car il a exécuté au centre de la salle de l'Opéra une coupole en cuivre maintenue au plafond par des aiguilles et isolée de la sorte du reste de la construction. MM. Duvert et Charpentier ont cru devoir adopter le même système de coupole composée de feuilles métalliques.

Suivant eux aussi, la suppression des creux et des saillies dans la salle atténue la déperdition du son. Aussi ne mettent-ils pas de petits salons derrière les loges, et superposent-ils les cloisons de la salle à l'aplomb, tout en mettant en retraite les uns au-dessus des autres les balcons, les devants des loges et les galeries. Quoique partisans de l'emploi du bois, comme étant une des matières les plus favorables au développement du son, les architectes n'ont pu en faire usage, les prescriptions administratives ordonnant de se servir de la pierre, de la brique et du fer comme matériaux de gros œuvre.

Se souvenant du dernier incendie de l'Opéra-Comique et des funestes conséquences qui résultèrent de l'obscurité où fut plongée la salle, ils ont cherché à maintenir la lumière dans les corridors et dans les escaliers, même dans le cas où l'éclairage viendrait à disparaître à l'intérieur : pour cela ils placent au dehors, en face de chaque ouverture, un fort bec de gaz alimenté par la conduite de la rue, n'ayant aucune communication avec le théâtre, qui d'ailleurs n'est éclairé qu'à l'électricité. De sorte que, quand bien même la lumière électrique viendrait à s'éteindre instantanément, les escaliers, les vestibules et les couloirs resteraient éclairés par les lumières extérieures.

Pour faciliter les mouvements de décors et remédier aux causes de sinistres provenant de l'accumulation des châssis sur la scène, ils établissent contre le mur du fond de la scène deux grands magasins séparés par le poste des pompiers; les murs de côté, le plancher et le plafond doivent être construits en briques pleines, et la fermeture hermétique de face en tôle pleine, manœuvrant rapidement, de façon que ces deux magasins présentent à peu près l'aspect de fours, où le feu, s'il prend, sera étouffé sans pouvoir communiquer l'incendie en dehors de leurs parois.

Les architectes comptaient utiliser le lustre à gaz et sa cheminée d'appel pour évacuer l'air vicié. La Commission des Théâtres ayant, à juste titre, défendu l'emploi du gaz, ils élaborent actuellement un nouveau projet de ventilation[1].

Le jury ne saurait trop insister auprès des administrations compétentes pour exiger qu'elles veillent à la sûreté et à l'assainissement des théâtres. Des architectes, des ingénieurs, des savants, se sont préoccupés depuis longtemps de ces questions, et l'on a aujourd'hui tous les moyens de garantir un théâtre contre l'incendie et de l'assainir : c'est aux directeurs à les utiliser.

Le lendemain de tout sinistre, qu'il s'agisse de celui de l'Odéon en 1818, ou de celui de l'Opéra-Comique en 1887, le public, les directeurs et les architectes, sous le coup de la même émotion, cherchent les moyens de combattre de semblables accidents. On prend de suite toutes les mesures de précaution désirables, on exerce une surveillance active, et les règlements sont rigoureusement observés. Puis quand, au bout de peu de temps, les craintes ont disparu, les précautions sont moins bien prises et de nouvelles causes de sinistres apparaissent. Aussi est-ce lorsque la surveillance s'est relâchée après une trop longue période de sécurité qu'il importe, plus que jamais, de se préoccuper de ces questions. Nous ne pouvons mieux les indiquer qu'en résumant les principes posés par M. Trélat dans son rapport présenté le 2 juillet 1887 à la Commission instituée par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour examiner les mesures à prendre contre les incendies et les réformes à apporter dans les théâtres subventionnés.

Avant d'étudier la question des secours en cas d'incendie, il faut supprimer les causes d'incendie et empêcher l'éclosion possible du feu au théâtre. Le premier point est donc de supprimer la « capacité incendiaire de la lumière et l'inflammabilité des objets qui remplissent la scène ».

D'abord, on peut supprimer le gaz, dont les flammes sont « vacillantes et folles », et le remplacer par la lumière électrique.

L'enlèvement des objets inflammables de la scène est plus difficile.

1. Ces lignes étaient écrites quand le gouvernement a résolu de mettre au concours la reconstruction de l'Opéra-Comique. Le projet de MM. Duvert et Charpentier n'a pas été adopté. Nous exposons dans les pièces justificatives les grandes lignes du projet de M. Bernier, l'auteur des plans choisis par le jury.



Décor d'*Œdipe roi*, par Chaperon. (Gravure extraite de la *Revue des Arts décoratifs*, année 1881-1882.)

Il faut des décors, des accessoires, des costumes, etc.... Mais on peut au moins, comme proposent de le faire les architectes de l'Opéra-Comique et comme cela existe à l'Opéra de Vienne, rendre le dépôt de décors ininflammable en l'isolant complètement par des fermetures hermétiques en briques et en fer. En outre, il ne manque pas de matières rendant les tissus et le bois ininflammables. Le borate de soude, le tungstate de soude ou d'ammoniaque et l'amiante donnent à cet égard d'excellents résultats.

Si, après avoir supprimé toutes les causes d'incendie, le feu éclatait pourtant, il s'agirait de protéger les spectateurs contre les périls que recèlent les produits de la combustion. Il suffit pour cela de couper les voies au feu, venant toujours de la scène du côté de la salle, par des rideaux et des portes obturant toutes les ouvertures du mur de scène, et d'aérer les combles de la scène pour y activer la combustion en ménageant des baies qui serviront à évacuer au plus vite et en aussi grande quantité que possible les flammes et le gaz du foyer.

Si, par impossible, le feu a franchi toutes les barrières qu'on lui oppose, il ne reste plus qu'à dégager la foule emprisonnée dans l'incendie. C'est le sauvetage qui commence. Il faut pour cela que les escaliers et les corridors s'élargissent à mesure qu'on descend, à mesure que les courants de foule se joignent et s'ajoutent les uns aux autres. Le placement des portes, la disposition des issues, la mobilité des vantaux, sont autant de précautions à prendre et qui incombent essentiellement aux architectes des théâtres.

Concluons donc en insistant de la façon la plus énergique pour demander l'application immédiate des mesures proposées par M. Trélat, c'est-à-dire la suppression absolue du gaz et l'établissement d'appareils d'électricité construits, comme on peut le faire aujourd'hui, sans danger d'incendie possible[1].

Nous avons constaté que l'aération de l'Opéra, quoique fort compliquée, n'est pas à la hauteur des progrès actuels de l'industrie. Il existe des maisons qui construisent des appareils assez perfectionnés pour avoir mérité du jury de différentes classes de l'Exposition uni-

1. Il n'est pas utile d'insister sur ce point. A l'Opéra, on n'emploie plus que l'électricité; mais les appareils avaient été construits de telle façon, qu'outre la pesanteur des herses, les fils, quand on les manœuvrait, produisaient souvent des étincelles, qui pouvaient causer des commencements d'incendie. Depuis peu on a établi des appareils plus perfectionnés et moins dangereux.

verselle les plus hautes récompenses. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier ces appareils, mais nous pouvons dire qu'ils ont été mis en pratique, en Europe, d'une façon définitive pour l'Opéra de Vienne, et M. Reynaud, chargé d'étudier la machinerie de ce théâtre, en parle en ces termes :

« L'air, amené du dehors par un puissant ventilateur, est accumulé dans les locaux correspondant aux diverses parties de la salle, telles que dessous du parterre, des loges, des couloirs, du grand escalier, etc. Dans ces sortes de réservoirs, l'air, déjà purifié des poussières qu'il peut contenir en suspension par un barbotage dans de l'eau, est échauffé au contact de serpentins à vapeur qui y sont établis. En élevant la température de la vapeur, ou en l'abaissant par l'introduction d'air froid, on chauffe ou l'on refroidit à volonté l'air, qu'on amène ainsi à une température convenable. Ce résultat obtenu, l'air est entraîné dans les diverses parties de la salle par un ventilateur à aspiration situé au sommet de l'édifice. Tant à l'entrée qu'à la sortie, les conduites d'air sont munies de registres pouvant être plus ou moins ouverts et par suite pouvant permettre d'activer ou de ralentir la circulation d'air.

« Ce système de chauffage et de ventilation, ajoute M. Reynaud, ne saurait être appliqué très aisément aux théâtres parisiens et particulièrement à l'Opéra. Il oblige, en effet, à isoler trop rigoureusement chaque partie de la salle par des portes : portes entre le premier vestibule et le grand escalier, portes entre le grand escalier et tous les couloirs, portes entre le grand escalier et le grand foyer, portes divisant les couloirs des étages en deux et trois parties. Le public parisien, habitué aux grandes circulations de l'Opéra, à la vie, au mouvement, au spectacle en dehors de la salle au moment des entr'actes, accepterait avec difficulté d'être en quelque sorte parqué dans sa division. »

Ces objections, selon nous, sont admissibles s'il s'agit des différentes parties du théâtre extérieures à la salle, telles que corridors, escaliers, foyers, qui à l'Opéra sont de dimensions telles, que l'aération factice y est inutile. Mais la salle, qui pendant la représentation est fermée de toutes parts, ne jouit pas encore, malgré les dispositions fort coûteuses du système de M. d'Hamelincourt, d'une organisation comparable à celle du théâtre de Vienne.

Lors de l'Exposition universelle de 1873, dans cette ville, la commission française fut appelée à visiter ce théâtre. M. Trélat y fut l'objet

d'une véritable ovation de la part des architectes et du directeur : tout en lui vantant les différentes parties de la construction, ces messieurs restituèrent à l'architecte français tout le mérite de l'invention, qu'ils n'avaient fait qu'appliquer sur ses données[1].

Puisque nous parlons de l'Opéra de Vienne, signalons aussi la façon dont la scène y est éclairée. La lumière est produite, dit M. Reynaud, par 8 herses montées à 50 lampes et 32 bougies, qui donnent une clarté de beaucoup supérieure à celle du même nombre de herses à l'Opéra de Paris à 70 lampes chacune, mais de 16 bougies seulement. Ainsi, à Vienne, un rideau de fond d'une surface maxima de 240 mètres est éclairé par un foyer lumineux de la puissance de 1600 bougies placées à 12 ou 13 mètres de hauteur; à Paris, ce rideau, d'une surface de 500 mètres, n'est éclairé que par 1 120 bougies, placées à 15 et 20 mètres de hauteur.

Pour obtenir la lumière jaune, bleue ou rouge, on a monté, sur la face opposée à la série des lampes blanches de chaque herse, un jeu de lampes jaunes, bleues et rouges : cette disposition est évidemment un progrès sur celle qui consiste à avoir, comme à l'Opéra de Paris, un jeu d'écrans en gélatine colorée en jaune, bleu ou rouge.

Enfin, d'après les prescriptions de police, à Vienne il est défendu de laisser à demeure sur la scène, dans les cintres et dans les dessous, une toile ou un châssis; seuls les décors de l'ouvrage à représenter le soir sont équipés le matin après la remise en magasin de ceux de l'ouvrage joué la veille. A l'Opéra de Paris, sans de vastes magasins existant dans le monument même, cette prescription ne pourrait être suivie à la lettre.

De cette comparaison entre l'Opéra de Paris et l'Opéra de Vienne, qui passe pour être de beaucoup le mieux agencé des théâtres d'Europe, il résulte que la construction viennoise est supérieure à celle de Paris en deux points seulement : l'aération et l'éclairage. Sous ce dernier rapport, il n'est pas difficile de remédier à notre infériorité. En quelques jours l'éclairage de l'Opéra de Paris peut être aussi complet et aussi perfectionné que celui de l'Opéra de Vienne, et en tous cas moins dangereux que celui en usage aujourd'hui. Il n'en est pas de même de

1. Nous adressons à M. Ferdinand Gross nos bien sincères remerciements pour les détails qu'il nous a communiqués sur l'Opéra de Vienne.

l'aération. Il n'est guère possible, croyons-nous, de modifier le système établi à Paris. Mais il serait nécessaire que le Conseil d'hygiène ou les multiples commissions compétentes exigeassent à l'avenir dans tous les théâtres l'application des procédés décrits par M. Trélat. L'opinion publique devrait aussi demander que les théâtres ne soient pas seulement des lieux d'amusement, mais plutôt des endroits de repos et de sécurité, où l'on n'aurait plus à redouter aucun danger.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

BIBLIOGRAPHIE
DES
PEINTRES DÉCORATEURS DU XIXe SIÈCLE

ADAM, peintre décorateur ou machiniste de l'Opéra-Comique pendant la période révolutionnaire. — Il est l'auteur, entre autres, des décors du ballet de *la Fête américaine*[1].

En 1811, il occupe la fonction de « machiniste ingénieur en premier de la cour », et, en cette qualité, il porte la livrée impériale à collet de velours vert, la culotte verte et le gilet de casimir blanc à galons d'or[2].

1. *Journal des Théâtres et Fêtes nationales*, 5 fructidor an II. — 2. *Archives nationales*, O² 37 et O² 46.

ALAUX, peintre décorateur, né à Castres en 1783. — Il fut employé avec succès aux théâtres Feydeau, de l'Opéra et de la Gaîté[1] et même au théâtre de la cour, où, en 1812, il travaille à la décoration de l'opéra de *Zaïre*[2]. Il fut un des collaborateurs de Bouton et de Daguerre dans la construction des panoramas et inventa lui-même, en 1827, un nouveau système de panorama, connu sous le nom de *néorama*. C'étaient des vues d'intérieur, principalement d'églises, de temples et de palais[3].

1. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1887. Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, t. I, p. 35. — 2. *Archives nationales*, O² 36. — 3. Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, 1891, p. 19.

ALBANY, peintre décorateur sous le Consulat; élève de Mœnch. — « Il a de l'effet et de l'imagination[1]. »

1. *Le Tribunal volatile, ou nouveau jugement porté sur les acteurs, auteurs*, etc. Paris, an XI, p. 130.

ALBERT, dessinateur de costumes. — Il a travaillé pour tous les théâtres de Paris, mais principalement pour le Français et l'Opéra, où il a laissé une grande réputation.

ALFRED, peintre décorateur. — Nous ne savons rien de lui, si ce n'est qu'en 1833 il fit avec Philastre et Cambon le décor du troisième acte de l'opéra de *Gustave III*.

AMABLE, peintre décorateur. — Il a été successivement l'associé de Robecchi et de Gardy, avec lesquels il a fourni à l'Éden et à l'Opéra ainsi qu'aux théâtres de genre de nombreuses décorations.

Nous renvoyons à la liste des décors de l'Opéra pour l'énumération de ses œuvres principales, auxquelles nous ajoutons les trois décors de *Gwendoline*, actuellement en répétition à l'Opéra.

ARTHUS, auteur des décors du *Tour du monde en* 80 *jours*, en collaboration avec Diosse et Lorial.

BABIN, costumier. — « Son magasin est beau et assorti tant pour la comédie que pour les bals[1]. » Il travaillait surtout pour l'Opéra, et l'on sait que c'est à lui qu'Isabey commanda en 1812 les costumes pour l'Opéra de *Lodoïska*, joué à la cour[2].

1. *Le Tribunal volatile, ou nouveau jugement porté sur les acteurs et auteurs*, etc. Paris, an XI, p. 130. — 2. *Archives nationales*, O[2] 35.

BARA. — Les frères Bara étaient élèves décorateurs à l'Opéra en 1815, aux appointements de 1 000 francs[1].

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1880-81, p. 302.

BEDEL, tapissier. — Il travaille, sous la direction d'Isabey, à la décoration du théâtre portatif des Tuileries et des différents théâtres de la cour[1].

1. *Archives nationales*, O[2] 37.

BERTHÉLEMY, peintre dessinateur des costumes de l'Opéra, né à Laon (1743), élève de Hallé. — Il fit en 1767 deux plafonds, l'un à l'hôtel de la Vrillière, l'autre pour une fête que donna l'ambassadeur d'Autriche à l'occasion du mariage de Louis XVI[1]. Le succès de ces deux ouvrages détermina sa vocation pour la peinture décorative.

Reçu à l'Académie de Peinture en 1780, il devint professeur adjoint en 1789 et professeur en titre en 1806. Il mourut en 1811.

Les principaux tableaux exécutés pour le gouvernement et par son ordre, *le Siège de Calais*, *la Mort d'Étienne Marcel*, *la Reprise de Paris sous Charles VII*, etc., ont été reproduits en tapisserie aux Gobelins.

Il fit aussi un plafond dans la salle d'entrée des Antiques au Musée du Louvre et plusieurs autres au palais du Sénat.

Dans le catalogue de la vente de ses tableaux après décès, on trouve les deux mentions suivantes :

N° 16. Une suite de dessins pour les costumes de l'Académie impériale de Musique. Les principaux de ces costumes, ceux d'*Olympie*, de *la Mort d'Adam*, et de presque tous les opéras joués de 1788 à 1810, sont actuellement conservés dans les albums de la Bibliothèque nationale.

N° 34. Les ustensiles de peinture, consistant en plusieurs chevalets, boîtes à couleurs, un échafaud pour peindre les grands ouvrages et un petit mannequin[2].

1. *Année théâtrale*, an IX, p. 63. Bellier de la Chavignerie. *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1887. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. I, p. 291. *Mémoires secrets* de Bachaumont, t. XI, p. 5. — 2. *Notice de tableaux, dessins, estampes*, dont la vente aura lieu après le décès de M. Berthélemy, le 8 avril 1811. Paris, Dubray, 1811.

BERTIN (ÉDOUARD), peintre paysagiste, né à Paris en 1797. — Ses œuvres principales sont *Cimabué trouvant Giotto qui dessine les chèvres confiées à sa garde* (Salon de 1827), *Une Vue prise dans la forêt de Fontainebleau* (Salon de 1831), et *les Sources de l'Alphée* (Salon de 1853).

En 1854, il succéda, à la direction des *Débats*, à son frère Armand.

Son œuvre théâtral est fort restreint : il a dessiné les décors d'un acte du ballet de *la Tentation*, en 1832.

BOUCHER, dessinateur, peintre et acteur du Théâtre-Français. — Il s'y était acquis une grande réputation par le soin qu'il mettait à la confection des costumes et des accessoires[1].

1. *Le Tribunal volatile*, déjà cité, p. 130. Étienne et Martainville, *Histoire du Théâtre-Français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la Réunion générale*. Paris, 1802, t. II, p. 115.

BOULANGER (CLÉMENT), peintre, né en 1806, mort en 1842, élève d'Ingres. — Il débuta au Salon de 1831 par les ouvrages suivants : *Adieux de François Ier à sa maîtresse*, *Institution de l'ordre de la Toison d'or*, *Masaniello*. En 1834, il fit pour le roi Louis-Philippe *le Baptême de Léon XIII*.

Il est encore l'auteur de nombreuses toiles et de peintures décoratives d'un grand effet.

En 1834, il fut chargé de restaurer le plafond de l'Opéra-Comique, et il y représenta des figures allégoriques personnifiant la Musique italienne, la Musique française, la Musique allemande et la Musique espagnole[1].

1. *L'Artiste*, année 1834, t. VII.

BOURDILLAT, un des plus originaux dessinateurs de costumes du siècle. — Il a surtout travaillé pour les théâtres de féerie, où il est le créateur des *costumes à trucs*. Ses principales œuvres sont les dessins de costumes des *Sept Merveilles du monde*, de *la Poule aux œufs d'or*, de *la Belle et la Bête*.

Tous les dessinateurs des théâtres de genre actuels sont ses disciples et s'inspirent de sa façon.

CAGLIARI, peintre décorateur de l'Opéra[1].

1. Bonnet de Treiches, *De l'Opéra en l'an XII*.

CAMBON, peintre décorateur, élève de Ciceri, né en 1802, à Paris. — Il a exécuté de nombreux décors pour le théâtre du Cirque-Olympique, pour le Grand-Théâtre de Lyon et celui de Brest.

Associé à Philastre, il a fait avec lui les décorations de presque tous les drames, opéras et ballets joués de 1850 à 1870[1]. Il s'occupait surtout de la partie architecturale.

1. Nous renvoyons pour plus de détails à la partie de ce volume traitant du théâtre contemporain et à la liste des décorations de l'Opéra. Toutes les biographies d'artistes donnent d'ailleurs des détails sur Cambon. Voir, entre autres, Bellier de la Chavignerie, et surtout Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1859.

CARPEZAT, peintre décorateur. — Il a succédé à Cambon et a eu pour associé Lavastre jeune et pour commanditaire Lavastre aîné.

De son atelier sont sorties les décorations de presque tous les grands opéras montés

ou remontés depuis trente ans. On en trouvera la liste dans le relevé des décors de l'Opéra publié plus loin. Citons toutefois le deuxième acte de *Robert le Diable*, le premier et le quatrième acte de *Don Juan*, le troisième acte des *Huguenots*, le deuxième acte de *Guillaume Tell*, le premier et le troisième acte de *Faust*, le troisième acte de *la Juive*, le premier et le deuxième tableau du deuxième acte d'*Hamlet*, le premier acte de *l'Africaine*, le quatrième acte du *Roi de Lahore*, le troisième acte de *la Muette de Portici*, le quatrième acte de *Polyeucte*, le troisième acte de *Yedda*, le premier et le deuxième tableau du premier acte du *Cid*, le troisième acte de *Roméo et Juliette*, les décors d'*Ascanio*, le premier acte du *Rêve*, le quatrième acte du *Mage*, le premier et le troisième acte de *Lohengrin*, etc., etc.

En ce moment M. Carpezat travaille aux décors du deuxième acte de *Thaïs*, dont la première représentation est annoncée à l'Opéra.

CHAPERON, peintre décorateur, élève de Ferri et associé de Rubé. — Il est surtout un peintre d'architecture, et c'est à lui qu'on doit toutes les parties d'architecture des décors de *Robert le Diable*, *Don Juan*, *la Favorite*, *les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *Faust*, *Jeanne d'Arc*, *la Juive*, *Hamlet*, *le Prophète*, *l'Africaine*, *la Reine de Chypre*, *Sylvia*, *le Roi de Lahore*, *la Muette de Portici*, *Polyeucte*, *Sigurd*, *les Deux Pigeons*, *la Dame de Montsoreau*, *le Mage*, etc., etc.

Nous renvoyons pour des détails complémentaires à notre texte et à la liste des décorations de l'Opéra.

CHASSÉRIAU (Théodore), peintre, né en 1819, mort en 1856. — Élève d'Ingres, chez lequel il était entré fort jeune, il l'accompagna à Rome quand celui-ci y fut nommé directeur de l'école des beaux-arts. Il débuta au Salon de 1836 par un *Caïn maudit* qui lui valut une médaille de troisième classe. Il n'avait que dix-sept ans. Depuis cette époque, il remporta succès sur succès avec *Ruth et Booz*, *Suzanne au Bain*, *les Captives Troyennes*, *le Christ au Jardin des Oliviers*, etc., etc.

Il est l'auteur des peintures décoratives qui ornent l'escalier monumental du Conseil d'État au palais d'Orsay. Ses dernières œuvres sont : *la Défense des Gaules*, qui est sa plus vaste toile, et une peinture murale à Saint-Philippe du Roule, *la Descente de croix*.

Pour son œuvre théâtral, voir notre texte.

CHENAVARD[1] (Aimé), peintre ornemaniste. — Il a exposé au Salon de 1858 des études pour les restaurations du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique[2].

1. La biographie de ces deux artistes fort connus se trouve dans tous les dictionnaires et biographies d'artistes. — 2. *L'Artiste*, t. V, année 1883, p. 121, donne la description des décorations intérieures du Théâtre-Français « qui restèrent sans exécution par suite d'exigences impérieuses ».

CHENAVARD (Antoine-Marie), architecte, 1826-1832. — Il est l'auteur du Grand-Théâtre de la ville de Lyon.

CHÉRET, peintre décorateur de l'Opéra. — On peut citer parmi ses décorations les plus célèbres celles du troisième acte de *la Reine de Chypre*, en 1841, représentant le jardin d'un casino à Nicosie, celles du deuxième acte du *Roi de Lahore* représentant le campement d'Alim dans le désert de Thol, et celles du premier acte du ballet de *Sylvia* représentant un bois sacré.

Toutes ces décorations ont figuré à l'Exposition théâtrale de 1878[1].

1. Voir le *Catalogue*. Paris, 1878.

CHOUBRAC, dessinateur de costumes des théâtres du boulevard. — Sa dernière œuvre est *le Talisman*, représenté à la Gaîté, dont il a dessiné les nombreux et riants costumes.

CICERI (Pierre-Luc-Charles), né à Saint-Cloud en 1782, mort en 1868, peintre décorateur de la cour, de 1811 à 1813.

Il a fait en 1811 pour le théâtre des Tuileries l'avant-scène et le rideau du théâtre, la chambre de Molière, une chambre rustique, un jardin et une prison, et a reçu pour ces différents travaux 10 400 francs[1].

En 1812, il joint à ses fonctions celles de peintre du grand Opéra; il fait une prison, un temple d'Agamemnon, une place d'armes, et reçoit 17 790 francs[2].

En 1813, il fait un palais gothique pour le théâtre portatif des Tuileries et les décors de *Paul et Virginie* pour l'Opéra de Saint-Cloud[3].

En 1810, déjà, il avait été appelé par le roi Jérôme pour restaurer le théâtre de Cassel[4].

En 1826, il fut chargé de dessiner et de diriger les fêtes du sacre de Charles X[5].

Comme décorateur de théâtre, il a occupé le premier rang depuis la Restauration jusqu'à la fin du second Empire.

On compte plus de trois cents décorations de lui : les principales à l'Opéra sont celles d'*Armide*, de *la Muette*, de *Sémiramis*, de *la Vestale*, de *Robert le Diable*, de *la Sirène*, etc.

Il a beaucoup travaillé aussi pour les théâtres de Londres[6].

Eugène Ciceri, son fils, a exécuté les peintures de la salle de spectacle du Mans et a beaucoup travaillé en Amérique.

C'est aux Ciceri qu'est dû le plafond de l'appartement d'Alexandre Dumas pour son fameux bal[7].

1. *Archives nationales*, O² 37 et O² 51. — 2. *Ibidem*, O² 36. — 3. *Ibidem*, O² 37. — 4. *Grande Encyclopédie*. — 5. Bellier de la Chavignerie, *op. cit.* — 6. Nagler, *op. cit.* — 7. *Mémoires* d'Alexandre Dumas, t, IX, p. 76. Voir la liste des décorations de l'Opéra et les différents dictionnaires biographiques.

DAGUERRE, peintre d'architecture, connu surtout par la découverte qu'il fit avec Niepce des principes de la photographie. — Il était élève de Prévost, et on lui doit, ainsi qu'à son associé Bouton, l'invention du diorama.

Comme peintre décorateur de théâtre, on cite de lui les décors de l'opéra d'*Aladin*[1].

Il travailla aussi à l'Ambigu, où il peignit entre autres, dans la décoration d'une pièce dont les journaux du temps ne mentionnent pas le titre, des effets de lune et de nuages mouvants tout à fait surprenants et naturels.

1. Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*. Paris, 1891, p. 19.

DARAN, peintre décorateur. — Il a travaillé particulièrement pour le Théâtre-Français et pour l'Opéra.

On signale de lui les décors du *Paris*, de Meurice, en 1855, ceux du premier acte du *Roi de Lahore*, en 1877, et, la même année, ceux du ballet *la Fandango*.

DEGOTTI. — Il existe plusieurs peintres de ce nom, et il est difficile de les distinguer.

L'un d'eux était peintre décorateur de l'Opéra et du théâtre Feydeau.

A ce dernier théâtre il s'est particulièrement distingué dans les décors d'*Élisa, ou le voyage au Mont Saint-Bernard*[1].

A l'Opéra, on connaît de lui les décors d'*Alceste*, d'*Armide*, d'*Hécube*, de *la Dansomanie*[2] et surtout du dernier acte de *Roméo et Juliette*, « où il n'a jamais produit d'effet plus étonnant[3] ».

Dans les théâtres étrangers, il a aussi laissé un souvenir : à Naples et dans le théâtre de Caserte, il avait réussi à représenter les vagues avec un effet tout particulier : « il avait peint des vagues sur de grandes toiles sous lesquelles étaient placés des ouvriers portant des leviers verticaux qu'ils présentaient en plusieurs points, en les abaissant et en les élevant successivement. D'autres ouvriers jetaient avec des pelles sur le sommet des vagues de petites boules de papier, des légumes secs, etc., qui imitaient l'écume qui se détache du sommet de la vague[4] ».

On trouve dans *l'Amateur d'autographes*[5] une lettre du poète Ducis qui lui est adressée alors qu'il était chargé de la décoration de la salle de l'Opéra, construite en 1790 par la Montansier, rue de la Loi.

Les Degotti ont été au service du duc de Savoie Charles III[6].

1. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 26 frimaire an III. — 2. *Année théâtrale*, an IX, p. 63. — 3. Grobert, *De l'exécution dramatique, considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. Paris, 1809, p. 136. — 4. *Ibidem*, p. 235. — 5. *L'Amateur d'autographes*, deuxième année, 1er janvier 1863. — 6. Nagler, *op. cit.*, t. III, p. 310. Voir aussi *Catalogue de l'Exposition théâtrale de* 1878, p. 26, et la liste des décorations de l'Opéra.

DELAROCHE (Paul). — Tout ce que nous savons de lui relativement aux dessins de costumes ou aux maquettes des décors qu'il a pu faire a été inséré dans le texte.

DESPLÉCHIN (Édouard-Désiré-Joseph), peintre décorateur, né à Lille en 1802, mort à Paris en 1870. — Il a produit un très grand nombre de décors pour les théâtres de Paris, des départements et de l'étranger.

Nous renvoyons pour d'autres détails au texte, à la liste des décorations de l'Opéra et aux différents dictionnaires biographiques d'usage courant.

DESROCHES. — Voir Mathis.

DEVÉRIA (Achille). — Entre autres particularités de sa biographie (pour lesquelles nous renvoyons aux dictionnaires), nous rappellerons qu'il était le gendre de Motte le lithographe et que pour tout héritage il reçut de son beau-père 500 000 francs de dettes à acquitter. Devéria accepta de bon cœur cette lourde succession et consacra toute sa vie à s'en exonérer. C'est ainsi qu'il produisit par milliers des lithographies, dont la vente, quoique le prix de chacune d'elles fût bien modeste, lui permit d'acquitter les dettes de Motte.

Nommé conservateur du cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, il révéla au public, qui les ignorait encore, les trésors conservés dans cet admirable dépôt.

Depuis, M. Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Henri Bouchot, le charmant écrivain, M. Auguste Raffet, le fils du grand dessinateur, ont successivement occupé la même fonction et ont persévéré dans les traditions d'amabilité et de complaisance qu'avait inaugurées Devéria et auxquelles nous sommes redevables, dans ce travail comme ailleurs, d'une foule de renseignements qu'il nous eût été impossible de recueillir sans cela.

Quant à l'œuvre de Devéria relatif au théâtre, il est entièrement mentionné dans le texte. Nous renvoyons toutefois à la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, 26 février 1865, p. 78.

DEVOIR, peintre décorateur, né à Paris en 1808, mort à Lyon en 1869. — Il a travaillé pour la plupart des théâtres de Paris, presque toujours en collaboration avec Pourchet[1].

On cite plus particulièrement de lui :

A l'Opéra les décors du premier acte du ballet de *la Tentation*, représentant un ermitage chargé de roches et d'arbres vigoureux avec un lac dans le fond, d'après les dessins d'Édouard Bertin[2].

A la Porte-Saint-Martin, ceux de *la Nonne sanglante*, des *Mohicans*, et surtout de *la Juive de Constantine*, dont Théophile Gautier parle en ces termes : « La décoration du second acte est le morceau le mieux peint qui soit sorti de sa brosse; elle représente tout simplement la cour d'une maison juive à Constantine.... Ce ne sont que des murailles toutes nues, plâtrées de couches de chaux qui s'exfolient, grenues, égratignées et lumineuses comme un Decamps, où s'ouvrent quelques portes vermoulues avec leurs fermetures primitives; une galerie de piliers de brique d'où pendent quelques bouts de tapis, un toit de tuiles désordonnées se découpant sur un ciel d'un bleu tranquille; un nid de cigogne sur le chapiteau d'une cheminée qu'il obstrue. En regardant ce décor, nous avons éprouvé comme un effet de mirage, et il nous semblait encore être dans la ville d'Akhmet-Bey.

« La vue des chutes du Roummel, exécutée d'après un croquis de Daugats, est d'un bel effet; les deux gigantesques arches naturelles qui relient les deux côtés du précipice et qu'on pourrait croire faites de main d'homme tant leur courtine se dessine régulièrement, forment une belle perspective toute baignée de lumière et de vapeur; la ville, perchée sur la cime du roc comme une aire de faucon, se découpe avec fermeté sur la rougeur du matin.

« L'aspect du camp kabyle est aussi fort bien rendu; ce sont bien là les oliviers au tronc monstrueux, les caroubiers trapus, les figuiers au feuillage métallique, toute cette puissante végétation dont on croit l'Afrique dénudée[3]. »

Au moment de sa mort, Devoir venait de recevoir une commande pour le théâtre du Caire.

1. Bellier de la Chavignerie, *op. cit.* — 2. *L'Artiste*, t. III, 1832, premier trimestre, p. 241. — 3. Th. Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1859, t. IV, p. 361.

DIETERLE (Jules-Pierre-Michel). — Nous ajoutons aux détails que nous avons donnés dans le texte et dans la liste des décorations de l'Opéra, que Dieterle a fait les peintures décoratives du théâtre d'Avignon en 1869.

DIOSSE. — Voir Arthus.

DOYEN, peintre décorateur, mort vers 1830. — Il abandonna la carrière artistique pour se consacrer à la direction du Théâtre d'Émulation, qui jouit de son vivant d'une réelle prospérité[1].

1. *Le Tribunal volatile, ou nouveau jugement porté sur les acteurs, auteurs*, etc. Paris, an XI, p. 130. *Grande Encyclopédie*.

DRANER, un des principaux peintres décorateurs de notre époque. — Il a travaillé pour tous les théâtres de France et pour un grand nombre de théâtres étrangers.

Parmi ses œuvres, qui sont considérables, nous citerons :

A l'American Opera de New-York, les décors d'*Obéron*, de *Coppélia*, de *Tannhauser*, du *Corsaire*, de *Néron*, d'*Aïda*;

Au théâtre de Drury-Lane, à Londres, celui de *Sindbad le marin*;

Au Châtelet, les décors de *la Poule aux œufs d'or*, de *Coco fêlé*, de *la Queue du chat*, etc.;

A l'Éden, ceux d'*Excelsior*, de *Sieba*, de *la Fille de Madame Angot*, du *Pied de mouton*, du *Mikado*, etc.;

Aux Folies-Dramatiques, ceux de *Chilpéric*, du *Petit Faust*, des *Petits Mousquetaires*, etc.;

A la Gaîté, ceux de *la Chatte blanche*, de *Quatre-vingt-treize*, du *Petit Poucet*, etc.;

Aux Nouveautés, ceux du *Jour et la nuit*, de *Fatinitza*, du *Cœur et la Main*, du *Roi de carreau*, de *la Vénus d'Arles*, etc.;

Aux Variétés, ceux de *la Grande-Duchesse*, *Barbe-bleue*, *la Périchole*, *les Brigands*, *les Cent Vierges*, *le Grand Casimir*, *Lili*, etc.;

A la Renaissance, ceux de *l'Œil crevé*, de *Madame le Diable*, etc.;

A la Scala de Milan, ceux de *Charles VI*, de *Pétrarque*, etc., sans compter de très nombreuses décorations à l'Athénée, aux Bouffes-Parisiens, au Château-d'Eau, au théâtre Déjazet, aux Folies-Bergère, au théâtre des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, à l'Hippodrome, au Théâtre-Lyrique, au théâtre des Menus-Plaisirs, au Palais-Royal, à la Porte-Saint-Martin, au Vaudeville, et même au Skating de la rue Blanche et au Théâtre-Miniature.

DUBLIN, costumier de l'Opéra[1].

1. *Année théâtrale*, an IX, p. 63.

DUMAI ou DUMÉE, né dans l'Yonne en 1793. — Il servit dans les armées de Napoléon en 1813[1]. Élève de Séchan, il fut, en même temps que peintre décorateur, un lithographe célèbre et un aquarelliste distingué[2].

Au point de vue théâtral, après avoir été élève à l'atelier des peintures de l'Académie royale de Musique en 1815, aux appointements de 1 500 francs[3], il vint à Rouen en 1830 et succéda, au théâtre des Arts, sous la direction de Dutreilly, à Philastre, avec des appointements de 3 600 francs[4].

Ses plus célèbres décors sont : celui du troisième acte de *Fra Diavolo* (6 novembre 1830), celui de *l'Italienne à Alger*, ceux de *Zampa* (novembre 1831), de *Guillaume Tell* (avril 1833), d'*Othello*, du *Pré-aux-Clercs*, et surtout le décor des salons de *Gustave III ou le bal masqué*.

Pour le *Napoléon à Schœnbrünn*, il avait fait, d'après des documents authentiques, la vallée de Sainte-Hélène, le petit salon où expira Napoléon Ier, et la place Vendôme le jour des funérailles.

Dans les célèbres décorations qu'il fit en 1836 pour *la Juive*, il se servit de nombreux croquis pris dans le vieux Rouen, et, dans le même goût, il brossa pour un drame local, *la Fierté de Saint-Romain*, une rue très pittoresque du quartier de la Haute-Vieille-Tour[5].

La plupart de ces décorations sont encore conservées au magasin du théâtre des Arts, à Rouen[6].

Dumée est mort en 1861.

1. Bellier de la Chavignerie, *op. cit.* — 2. Jules Hédon, *la Lithographie à Rouen*, 1877. — 3. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1880-81, p. 301. — 4. Bouteiller, *Histoire des théâtres de Rouen*, 1839, t. III. — 5. *Revue de Rouen*, t. III, 1835, p. 261. — 6. Nous devons la majorité des renseignements sur Dumée à M. Georges Dubosc, que nous remercions vivement de son obligeance.

DUPONCHEL, architecte, orfèvre, littérateur, dessinateur et directeur de l'Opéra. — Il est surtout demeuré célèbre pour avoir fait avec Simart la *Minerve* chryséléphantine du château de Dampierre.

Pour son œuvre théâtral, nous renvoyons au texte.

DUVIGNAUD. — Voir GABIN.

FERRI, peintre décorateur du Théâtre-Italien et de l'Opéra. — Il fit avec succès les décors de *Lucie de Lammermoor* en 1829[1], ceux de *Moïse* en 1832[2], et au Théâtre-Italien, dont il était le décorateur attitré dès 1832, ceux de *la Gazza ladra*[3]. Il a eu pour élève Chaperon. Théophile Gautier fait à maintes reprises le plus grand éloge de son talent.
Nous renvoyons pour plus de détails à notre texte.

1. Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1859, t. I, p. 81. — 2. *L'Artiste*, 1832, deuxième semestre, p. 231. — 3. *Ibidem*, 1833, deuxième semestre, p. 171.

FEUCHÈRES. — Nous renvoyons pour son œuvre théâtral à notre texte. Nous ajouterons seulement que, déjà connu par les décors de *Don Juan* et de *la Tentation*, faits en collaboration avec Despléchin en 1832, il fut chargé en 1834 de décorer l'Opéra-Comique, et qu'il eut l'idée de remplacer le papier grenat qui tapissait les loges par du papier jaune[1].

1. *L'Artiste*, année 1834, t. VII.

FLEURY (TONY-ROBERT), peintre d'histoire, membre de l'Institut. — Il a fait pour l'Opéra-Comique les dessins des costumes de *la Prison d'Édimbourg* de Scribe et Carafa[1], et pour l'Opéra ceux des *Huguenots*.

1. *L'Artiste*, t. V, 1833, p. 323.

FONTAINE, architecte et peintre décorateur, membre de l'Institut, né à Pontoise en 1762, mort à Paris en 1853. — Élève de Peyre, il débuta avec Percier dans la carrière de décorateur par l'exécution de cinq décorations historiques, pour la tragédie de *Lucrèce*, d'Arnault (1792), qui sauvèrent la pièce d'une chute complète[1].
Ce succès décida Célerier, directeur de l'Opéra sous la Convention, à offrir à Percier et Fontaine la succession de Pâris, directeur des décorations, qui venait de se retirer. C'est alors qu'ils exécutèrent les décorations des ballets de *Télémaque*, du *Jugement de Pâris* et de *Psyché*, etc.[2], le camp des Horaces dans l'opéra de Porta et Guillard, etc.

1. *Année théâtrale*, an IX, p. 88. — 2. Voir Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, la *Biographie* Michaud et les différentes biographies courantes.

FRÉMIET. — Son œuvre théâtral se compose uniquement des dessins de costumes de l'Opéra de *Jeanne d'Arc*, en 1876.

FUENTÈS, peintre décorateur italien. — Appelé, sous la direction de Bonnet de Treiches, à l'Opéra, il n'y fit qu'un court séjour.
Voir notre texte.

GABIN, peintre décorateur. — Il a toujours travaillé en collaboration avec M. Duvignaud. On leur doit la restitution du *Mystère de Valenciennes*, maquette qui a figuré à l'Exposition de 1878 et que possède actuellement la bibliothèque de l'Opéra. Ils ont aussi exécuté les maquettes suivantes, qui ont figuré également à l'Exposition de 1878 :
THÉATRE DE L'HOTEL DE BOURGOGNE, 1619 : *la Folie de Clidamant* (Hardy) ; 1631, *l'Hypocondriaque ou le mort amoureux* (Rotrou) ; 1636, *l'Illusion comique* (Corneille) ; 1636, *Lysandre et Caliste* (du Ryer).
SALLE DU PETIT-BOURBON, 1645 : *la Finta pazza* (Strozzi) ; 1676, *Atys* (Quinault et Lulli) ; 1678, *Psyché* (Corneille et Lulli) ; 1686, *Armide* (Quinault et Lulli).
THÉATRE DE LA RUE MAZARINE, 1685 : *Psyché* (Corneille, Molière, Quinault).

THÉATRE DE LA RÉPUBLIQUE ET DES ARTS, an VIII : *Hécube* (Milcent et Fontenelle).

C'est pour le Théâtre-Français particulièrement que MM. Gabin et Duvignaud ont exécuté des décorations. Les plus célèbres sont celles de *Chatterton* et du deuxième acte de *l'Ami Fritz*.

Il faut mentionner dans l'œuvre de MM. Gabin et Duvignaud les dioramas du pavillon des Eaux et Forêts, à l'Exposition de 1889.

Cette année (1892), M. Gabin a exécuté les décors de la Revue des Variétés.

GARDY, peintre décorateur, associé d'Amable. — Il a travaillé aux mêmes décorations que lui. Nous renvoyons donc comme pour lui à la liste des décorations de l'Opéra. Nous ajouterons toutefois qu'une de leurs dernières œuvres est le très remarquable décor du deuxième acte de *Lohengrin*.

GARNEREY (AUGUSTE), ordonnateur des arts dans la maison de l'Empereur. — Il était chargé d'acheter au Salon les tableaux qui avaient plu à la reine Hortense[1].

Il a été, de 1819 à 1824, le dessinateur de costumes attitré de l'Opéra.

Voir la liste des décorations de l'Opéra et les dictionnaires biographiques.

1. *Mémoires sur la reine Hortense*, par Mlle Cochelet, t. I, p. 44.

GIGUN, peintre décorateur de théâtres, employé à la cour vers 1811[1]. — Il était en 1815 élève à l'atelier de peintures de l'Académie royale de Musique, aux appointements de 1 500 francs[2].

1. *Archives nationales*, O[2] 57. — 2. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1880-81, p. 301.

GIRAUD (EUGÈNE). — Nous signalerons, en dehors de ce que nous avons dit de lui dans le texte, les dessins de costumes qu'il fit pour *la Voleuse d'enfants* et pour *le Courrier de Lyon*[1].

1. Renseignements dus à l'obligeance de M. Ronsin.

GRÉVIN. — Il a fait une quantité de dessins de costumes, en particulier pour Mme Judic, ceux de *la Belle Hélène*, de *la Timbale d'argent*, de *la Qenouille de verre*, de *Madame l'Archiduc*, du *Docteur Ox*, de *la Créole*, de *la Rosière d'Issy*, de *Niniche* et de *la Périchole*.

GUÉ, peintre décorateur du Théâtre-Français. — Il a fait, pour *l'Othello* d'Alfred de Vigny, une galerie de tableaux réels[1].

Parmi les tableaux qui furent détruits dans le sac des résidences royales se trouvaient plusieurs tableaux de ce peintre. Deux représentaient un village en Auvergne, un autre une vue du Puy-de-Dôme, un quatrième un ancien presbytère à Bordeaux. Il y avait aussi une gouache figurant un pont dans un paysage[2].

On signale de lui au théâtre de la Gaîté les décors de deux féeries, *l'Ondine* et *le Pied de mouton*, qui eurent un succès considérable.

1. Voir *Archives nationales*, O[2] 37, et *Figaro* du 28 novembre 1832. — 2. *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, par L. Véron, t. V, p. 316 et 317.

GUERCHY. — Voir MARTIN.

HAUER, décorateur. — Il a travaillé aux décors du ballet de *la Tentation* en 1832, dont il a fait la première partie du cinquième acte sur les dessins d'Édouard Bertin[1].

1. *L'Artiste*, 1832, premier semestre, p. 249.

HUE. — Nous renvoyons pour la biographie de Hue aux dictionnaires d'usage courant.

L'œuvre théâtral de Hue se borne, à notre connaissance, à la part qu'il prit dans la décoration de l'opéra des *Bardes*, qui eut un grand succès.

ISABEY, né à Nancy en 1770, élève de David et maître et beau-père de Ciceri[1]. — Nommé dessinateur du cabinet de l'Empereur en 1804, il fut le décorateur en chef de l'Opéra jusqu'en 1805. Toutes les maquettes de décors dans cette période sont de lui : tous les autres artistes ont travaillé sous ses ordres[2]. Lui-même ne faisait qu'à la sépia les maquettes des décors, et c'était un peintre aujourd'hui inconnu, nommé Thierry (ni Joseph, ni Édouard), qui en dessinait l'architecture : il y mettait le pittoresque, les détails et les personnages[3].

Les Archives nationales renferment quelques pièces relatives aux travaux qu'il fit pour les théâtres de la cour jusqu'en 1811. Ce sont entre autres celles qui concernent les maquettes de *Pygmalion*, de *la Vierge du soleil* et des *Bacchantes*[4].

Voir notre texte.

1. Nagler, *Neues allgemeines Kunstler Lexicon*, t. IV, p. 492. — 2. Ed. Taigny, J.-B. *Isabey, sa vie et son œuvre*. Paris, 1869, p. 51 et 59. — 3. Renseignements dus à l'obligeance de M. Ronsin. — 4. *Archives nationales*, O² 51, O² 57 et 58.

JAMBON, peintre décorateur. — Autrefois associé de Rubé et Chaperon, il s'est séparé d'eux en 1889 et possède aujourd'hui un des plus importants ateliers de peinture décorative, d'où sortent des œuvres destinées à tous les théâtres de Paris. Ses plus belles productions sont ses peintures de l'Opéra, que nous avons énumérées plus loin, mais parmi lesquelles nous citerons particulièrement : la terrasse du burg de Gunther dans *Sigurd*, le troisième acte du *Cid*, le cinquième acte de *Roméo et Juliette* et le deuxième acte de *la Walkyrie*.

C'est à M. Jambon qu'ont été confiés les décors du premier et du troisième acte de *Thaïs*, actuellement en cours d'exécution.

JOSSE, peintre de figures. — Il faisait en 1815 partie de l'atelier de décoration de l'Académie royale de Musique[1].

Dans la liste des tableaux détruits au sac des résidences royales, M. Véron cite de lui deux tableaux : *Retour du duc d'Orléans au Palais-Royal* et *Offre de la couronne de Belgique au duc de Nemours*[2], qui se trouvaient au Palais-Royal, et un autre au château de Neuilly représentant *l'Adoration des mages*[3].

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1880-81, p. 300. — 2. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, par L. Véron, t. V, p. 310. — 3. *Ibidem*, p. 316.

LACOSTE (Eugène), artiste peintre, dessinateur des costumes à l'Opéra de 1876 à 1886. (Voir dans la liste des décorations de l'Opéra les principaux costumes qu'il a dessinés.) — Il a exécuté également des dessins de costumes pour l'Odéon (principalement pour *Formosa*, *Severo Torelli*, *les Jacobites*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Cromwell*), pour l'Opéra-Comique (*Lalla-Rouck* et *l'Ombre*), pour le Théâtre-Lyrique (*Charles VI*, *Don Juan*, *Rienzi*), ainsi que pour le Châtelet et le théâtre de la Gaîte.

Eugène Lacoste, qui arrivait au théâtre à une époque où les costumes grotesques faisaient rage, où les trivialités de *la Belle Hélène* ridiculisaient l'art grec, s'est surtout préoccupé de la vérité du costume, et pour réaliser ses projets il a entrepris de nombreux voyages d'où il a rapporté d'importants documents qui lui ont permis de donner à son œuvre toute la couleur locale et toute la vraisemblance qu'il souhaitait d'y voir.

LAMI (Eugène), peintre, né en 1800, élève de Gros et d'Horace Vernet. — Il s'est surtout popularisé comme vignettiste.

Pour son œuvre théâtral, voir notre texte. Nous ajouterons qu'il dessina en 1831 les costumes de *la Reine d'Espagne*, au Théâtre-Français[1].

Trois de ses gouaches, représentant *la Prise de Constantine*, *le Duc d'Orléans à cheval* et *le Duc de Nemours à cheval*, ont été détruites lors du sac du château de Neuilly[2].

1. *L'Artiste*, année 1832. — 2. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, par L. Véron, t. V, p. 318.

LARSONNEUR, peintre, né à Compiègne en septembre 1811. — On lui doit les pilastres du petit théâtre de Compiègne[1].

1. *Archives nationales*, O² 37.

LAVASTRE (Jean-Baptiste), peintre décorateur, né à Nîmes en 1834, mort à Paris en 1891. — Élève de Despléchin, chez lequel il était entré à l'âge de vingt ans, il s'associa bientôt avec lui, et composa avec lui les décors d'*Hamlet*, de *Don Juan*, du premier acte du ballet de *Gisèle*, le tableau du mancenillier de *l'Africaine*, *la Muette*, *Herculanum*, *Roland à Roncevaux* pour l'ancien Opéra de la rue Le Peletier. Presque tous ces décors périrent dans l'incendie de 1873. Il les reconstitua en majeure partie à lui seul et montra dans cette tâche une grande souplesse d'imagination.

Pour le nouvel Opéra, il composa le palais d'Indra du *Roi de Lahore*, le deuxième et le quatrième acte de *Sapho*, la Memphis d'*Aïda*, le quatrième acte de *Patrie*, le second acte du *Tribut de Zamora*, l'Alhambra du *Cid*, le cinquième acte de *Polyeucte*, les Arènes de Nîmes de *la Farandole*, le premier acte de *Sigurd*, etc.

Avec Carpezat, qu'il s'était adjoint depuis longtemps, il fit le tableau de l'hôtel de Nesle et la fête à Fontainebleau de l'opéra d'*Ascanio*, le palais et l'incendie du *Mage*, les décors du *Rêve* et de *la Tempête*, et le premier et le troisième acte de *Lohengrin*.

Il avait fait également pour l'Opéra-Comique un certain nombre de décors, parmi lesquels *la Nuit de Cléopâtre*, ceux de *Manon* et ceux de *Lakmé*.

La Comédie-Française lui doit les décors de *Ruy-Blas*, d'*Hamlet*, du *Roi s'amuse*, de *Thermidor*.

En dehors de la décoration scénique, Lavastre est également l'auteur du plafond de la Porte-Saint-Martin, de celui de l'Opéra-Comique (incendié en 1887), des deux rideaux du théâtre de Rouen et de la décoration du Dôme central, à l'Exposition universelle de 1889.

C'était un artiste éminent dans son genre.

LECOMTE (Hippolyte), peintre, né en 1781, mort en 1857, élève de Regnault et de Mongin. — Il s'est surtout distingué par des paysages historiques et des tableaux de batailles, dont les principaux sont au musée de Versailles. Une toile représentant des cavaliers cuirassés était au château de Neuilly : elle disparut lors du sac de ce château[1].

Pour son œuvre théâtral, voir notre texte.

1. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, par L. Véron, t. V, p. 318.

LEFÈVRE. — Nous renvoyons, pour son œuvre de décoration théâtrale, à notre texte. On peut consulter aussi les *Souvenirs d'un homme de théâtre*, recueillis et annotés par Badin, Paris, 1883.

LÉGER, décorateur de l'Opéra. — Il a travaillé en 1833 aux décors du ballet *la Révolte au sérail*[1].

1. *L'Artiste*, t. VI, p. 228.

LEMAIRE, peintre décorateur du Théâtre-Français (de la République) et du théâtre Feydeau en l'an VI[1]. — Il travaillait, d'après les dessins d'Isabey, pour les théâtres de la cour. En 1810, il fait pour le théâtre des Tuileries un décor de *la Vierge du soleil* et une place publique pour *les Horaces*. Chacun de ces décors lui est payé 1500 francs[2]. La même année, il exécute pour le théâtre de Compiègne les décors d'un petit salon ou chambre de Molière peint en boiseries avec tentures d'étoffes brochées et deux portes[3].

En 1813, il fait pour le théâtre des Tuileries le palais égyptien de Ninus II[4].

— 1. *Archives nationales*, O² 33. — 2. *Ibidem*, O² 37. — 3. *Ibidem*, O² 33.

LE MEUNIER, élève de Chéret. — Il a exécuté, en 1892, les décors de la Revue des Variétés. Il a aussi travaillé à l'Opéra en collaboration avec Chéret.

LÉPAULLE, peintre, né en 1804, élève de Regnault, d'Horace Vernet, de Bertin. — Il a produit un grand nombre de tableaux d'histoire ou de genre, et des portraits, principalement d'acteurs et d'actrices, dans leurs meilleurs rôles. Une de ses toiles, représentant un intérieur d'une chambre du temps de Louis XIV, ornait le château de Neuilly[1].

Pour son œuvre théâtral, voir notre texte.

2. *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, par L. Véron, t. V, p. 319.

LORIAL. Voir Arthus.

LORMIER (Philippe-Georges-Paul), né à Paris le 15 mai 1813. — Son père était employé à l'Opéra, où il resta de 1817 à 1855, en qualité de physicien. Admis dans l'atelier d'Hippolyte Lecomte en 1828, Duponchel, qui dirigeait l'Opéra depuis 1827, l'y remarqua et le fit entrer chez Ingres en 1834. Déjà, en 1832, il avait dessiné les costumes pour l'opéra de *Gustave de Suède* et pour le ballet de *la Révolte au sérail*. Du jour où il entra chez Ingres, il s'adonna complètement à ce genre de travail, et en 1837 Duponchel le nomma dessinateur des costumes de l'Opéra. (Voir à la liste des décorations de l'Opéra la série des costumes dont il est l'auteur.) Le 1er mars 1855, il est nommé chef de l'habillement et dessinateur, et s'adjoint, en qualité d'aide-dessinateur, Alfred Albert.

MARCELIN, le spirituel dessinateur de *la Vie parisienne*, a mis une seule fois son talent au service du théâtre pour les dessins de costumes de *la Biche au bois*, à la Porte-Saint-Martin.

MARTIN, peintre décorateur. — Il a travaillé en 1846 aux décorations du *Cheval du diable*, pour le Cirque-Olympique, en collaboration avec Thierry, Wagner et Guerchy[1].

1, Th. Gauthier, *Histoire de l'Art dramatique en France*. Paris, 1859, t. IV, p. 211.

MATHIS et DESROCHES, peintres décorateurs de la cour et de l'Opéra. — Mathis était élève de Brunetti au moment de la mort de ce dernier.

Parmi les principales décorations qu'ils firent pour la cour, on cite : en 1810,

pour le théâtre des Tuileries[1], la décoration de *l'Atelier de Pygmalion*; celle du ballet de *Vertumne et Pomone*, consistant en un bosquet avec une grotte, des statues, des vases, des jets d'eau dans les bosquets; celle des *Horaces*, consistant dans la représentation du Forum, de portiques, de temples, de fontaines, de palais d'ordre corinthien, ionique et dorique, de groupes de chevaux, de chars, etc.[2]. En 1811, ils retouchent le salon de Molière pour le théâtre portatif des Tuileries[3].

A l'Opéra, on signale le décor d'*Éléonora, ou l'amour conjugal*, consistant en un intérieur de cour de prison, une grille en fer, une rampe d'escalier de tour, des pierres entassées....; le décor de *Cléopâtre*, consistant en une tour de palais avec figures supportant une barrière, dans le fond un grand escalier à figures symboliques, le vestibule de l'appartement de la Reine et le temple d'Isis[4].

1. Guiffrey, *Scellés et Inventaires d'artistes français*. Paris, 1885. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1837. — 2. *Archives Nationales*, O² 39. — 3. *Ibidem*, O² 37 et O² 51. — 4. *Ibidem*, O² 33.

MÉLINGUE. Voir sur son œuvre théâtral notre texte.

MÉNAGEOT (François-Guillaume), né à Londres en 1744, mort à Paris en 1816. — Il a été directeur de l'École française de Rome en 1787. Il est l'auteur de *la Mort de Léonard de Vinci*, exécutée en tapisserie aux Gobelins.

Sous l'Empire et au commencement de la Restauration, il a exécuté des dessins de costumes pour l'Opéra, entre autres ceux des *Amazones*, en 1811.

Voir les dictionnaires et biographies d'usage courant.

MOENCH, peintre décorateur, 1784-1867. — Il a travaillé pour tous les théâtres, mais particulièrement pour les Italiens, Feydeau et le théâtre de la Montansier[1].

En 1810, il était décorateur de la cour aux Tuileries[2]. Il a exécuté particulièrement un décor d'architecture péruvienne pour le premier acte de *la Vierge du soleil*[3], un salon pour *Roméo et Juliette*[4] d'après les dessins d'Isabey. C'est un salon d'ordre corinthien à colonnes de marbre blanc, les fonds de brèche verte, les moulures rehaussées d'or, la frise violette, avec des ornements de grisaille; à l'entablement un attique à fond citron avec des médaillons à fond bleu est maintenu par des rubans au-dessus de festons d'enfilades de perles.

Pour l'Opéra, il avait fait, en l'an IX, le décor de *Sémiramis* sur les dessins de Percier et Thibault[5].

On lui doit aussi le plafond du Waux-Hall représentant le bain de Vénus. Elle est entourée des Grâces et, dans le fond, la Nuit semble se retirer pour laisser la place à l'Aurore[6].

1. *Le Tribunal volatile, ou nouveau jugement porté sur les acteurs, auteurs*, etc. Paris, an XI, p. 130. — 2. *Archives nationales*, O² 37. — 3. *Ibidem*, O² 33. — 4. *Ibidem*, O² 34 et 39. — 5. *Archives de l'Opéra*, Mémoires des fournisseurs. — 6. *Le Provincial à Paris*, t. I, p. 156.

MOYNET (Jean-Pierre), peintre décorateur, né à Paris en 1819, élève de Coignet. — C'est, avec Bouton, le peintre de panoramas, et Gué, le décorateur de l'Opéra, qu'il apprit la peinture des décors de théâtre. Il fit ses débuts dans cet art au théâtre de Versailles, en 1849. Bientôt après, présenté par Mme Allan, du Théâtre-Français, à Alexandre Dumas père, il travailla pour le Théâtre-Historique. Quand le Théâtre-Lyrique succéda au Théâtre-Historique, il resta attaché à cette scène, pour laquelle il fit une partie des décors de *Si j'étais roi*, des *Dragons de Villars*, etc., etc. En même temps il travaillait pour les théâtres du boulevard du Temple, entre autres pour les Funambules, pour l'Ambigu, où il peignit une partie des décors du *Paris* de

Paul Meurice et de l'*O restie* de Dumas père, et pour le Cirque-Olympique. Vers 1858, après un voyage infructueux fait avec Dumas en Russie, Moynet entre à l'Opéra-Comique, dont il demeure le peintre attitré pendant sept ou huit ans. Dans cette période, il travailla aux décors de toutes les pièces représentées. Parmi ceux qui laissèrent un souvenir plus précis, on peut citer le premier acte de *la Circassienne*, représentant un intérieur de poste cosaque, le deuxième acte de *Lalla-Rouck*, représentant un grand décor d'achitecture. Vers 1868, Moynet abandonna la décoration théâtrale, qui ne l'avait pas enrichi, et se consacra entièrement à la décoration des intérieurs et à l'illustration des livres. Il est mort à Paris en juin 1876, laissant la réputation d'un peintre d'architecture très habile, très consciencieux, dont aucune des œuvres n'a manqué de l'estimable appréciation qu'elle méritait.

NADÉ, costumier. — « Il a de la réputation pour les dominos et les habillements de bal[1]. »

1. *Le Tribunal volatile, ou nouveau jugement porté sur les acteurs, auteurs*, etc. Paris, an XI, p. 130.

NANTEUIL (Célestin), peintre et lithographe, né en 1813, mort en 1873. — Élève de Langlois, puis d'Ingres, il s'est surtout distingué par l'exécution de vignettes et d'illustrations pour les principales œuvres de l'époque romantique. Il fut fait chevalier de la Légion d'honneur en 1868.

Nous avons mentionné son œuvre théâtral dans notre texte.

NEUVILLE (Alphonse de). — Nous n'avons pas besoin de faire connaître ici le talent de ce peintre remarquable. Nous nous bornerons à rappeler qu'il fit pour l'Opéra le décor de la chasse infernale du *Freischütz*, dont la maquette est conservée aux archives de l'Opéra.

NEZEL, auteur des décors de *Michel Strogoff*, 1873.

NOLAU, peintre décorateur et archéologue, né à Paris en 1808. — Devenu le gendre de Ciceri, il s'adonna aux mêmes travaux que son beau-père et travailla avec lui à des décors d'opéra. Deux toiles de fond qu'il exécuta seul avec grand succès le firent nommer en 1850 décorateur en chef de l'Opéra-Comique. On peut citer de lui à ce théâtre particulièrement les décors de *Joseph*, de *la Fée aux roses* et de *Psyché*.

ORCHERVILLERS (d'). — Tout ce que nous savons sur son œuvre théâtral a été inséré dans le texte.

PERCIER. — Voir Fontaine.

PHILASTRE, peintre décorateur, né à Bordeaux en l'an III. — Nous ajouterons à ce que nous avons dit de lui dans notre texte et dans la liste des décorations de l'Opéra, qu'il fut chargé de la restauration du théâtre de Brest, et qu'il a exécuté des décors pour les théâtres de Lille, Douai, Lyon et Dijon.

POISSON, un des principaux peintres décorateurs de ce siècle. — Il a travaillé pour l'Opéra et pour les théâtres du boulevard. Entre autres œuvres de lui, on signale le décor du premier acte et du deuxième tableau du cinquième acte de *Patrie*, le deuxième et le troisième tableau du second acte de *la Dame de Monsoreau* et le troisième acte de *Roméo et Juliette*.

POLDER, décorateur du Théâtre-Français[1].

1. *Figaro* du 28 octobre 1832.

POURCHET, décorateur de l'Opéra et de la Porte-Saint-Martin. — Il a presque toujours collaboré avec Devoir, en particulier pour les décors de *la Nonne sanglante* et ceux des *Mohicans*, en 1837.

PROTAIN (JEAN-CONSTANTIN), architecte, membre de l'Institut d'Égypte et dessinateur de l'Académie de Musique de l'an VI à l'an XI. — Ses principales décorations sont celles de *Tarare*, de *Proserpine*, de *la Vestale*, de *Don Juan* et surtout de l'opéra d'*Ossian, ou les Bardes*, qu'il fit en collaboration avec Hue[1].

Ses appointements comme peintre d'architecture dans l'atelier de l'Académie royale de Musique étaient de 3 600 francs[2].

1. *Archives de l'Opéra*, mémoires des fournisseurs. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 1882-1887. *Journal de Paris*, 28 messidor an XII. *Archives nationales*, O[1] 3008. — 2. *Nouvelles Archives de l'art français*, 2[e] année, 1880, 81, p. 301.

RIVIÈRE, peintre décorateur de talent, à Nantes, vers 1830[1].

1. *Gazette des théâtres*, 1830.

ROBECCHI, peintre décorateur italien. — Il a surtout travaillé pour l'Éden-Théâtre, où il a mis en honneur le décor aux couleurs vives et criardes. A l'Opéra, il a eu pour collaborateur Amable, avec lequel il a fait les décors du second acte du *Cid* et ceux du second acte et du premier tableau du cinquième acte de *Patrie*.

ROQUEPLAN (CAMILLE), peintre, né en 1802, mort en 1855. — Élève de Pujol et de Gros, il débuta au Salon de 1822 avec un *Soleil couchant* et fut décoré de la Légion d'honneur en 1831. En 1832, il peignit en quelques jours le beau décor du troisième acte du ballet de *la Tentation*, à l'Opéra.

RUBÉ. — Nous ne pouvons rien ajouter à ce que nous avons dit dans notre texte sur ce maître de la décoration moderne.

SANCTUR, costumier de l'Opéra-Comique. — Il a dessiné les costumes du ballet de *la Fête américaine*[1]. Il était l'un des concurrents pour la confection des habits du sacre de Charles X. En 1824, son fils était chef costumier de l'Opéra[2].

1. *Journal des Théâtres et des Fêtes nationales*, 5 fructidor an II. — *Archives nationales*, O[2] 1823.

SAVELTI, peintre décorateur. — Il a fait en collaboration avec Dieterle et d'après les dessins de Léon Feuchères les décors du quatrième acte du ballet de *la Tentation*[1].

1. *L'Artiste*, t. III, année 1832, p. 241.

SÉCHAN (CHARLES), né à Paris en 1803, mort en 1874, élève de Lefèvre et de Ciceri. — Il a occupé une place prépondérante dans l'art de la décoration théâtrale.

Nous avons apprécié son œuvre et son talent dans le cours de cet ouvrage. Nous rappelons simplement comme mémoire qu'il a fait les principales décorations des grands opéras du siècle : *la Juive*, *les Huguenots*, *la Favorite*, *Charles VI*, *le Prophète*, etc., celles des grandes pièces du Théâtre-Français : *Chatterton*, *Don Juan d'Autriche*, *les Enfants d'Édouard*, *Bertrand et Raton*, *Henri III et sa cour*, de la Porte-Saint-Martin : *Richard d'Arlington*, *Marino Faliero*, *les Malcontents*, *la Reine Margot*, *le Chevalier de Maison-Rouge*, *Monte-Cristo*.

Séchan a restauré les salles de l'Odéon, de l'Opéra-Comique, des Variétés, les théâtres de Lille, de Versailles, de Charleville, de Saint-Quentin, de Calais, de Douai, de Moulins, d'Avignon, de la Monnaie, à Bruxelles, le Théâtre Royal de Dresde et celui de Constantinople[1].

1. Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre*, recueillis par Badin. Paris, 1883.

THIBAULT. — Il a dessiné en l'an IX les décors de *Sémiramis*, pour l'Opéra.

THIERRY (Joseph), peintre décorateur, né à Paris le 11 mars 1812. Il a étudié la peinture dans l'atelier de Gros et a débuté au Salon de 1833 par une vue du *Pont-Saint-Michel* à Paris, en 1780. Il s'essaya dans la décoration théâtrale, qu'il avait apprise chez Philastre, en 1846, en travaillant aux décorations du *Cheval du diable* pour le Cirque-Olympique et à celles de *l'Ame en peine* à l'Opéra. Associé avec Cambon, il a exécuté depuis et jusqu'au moment de sa mort, en 1866, presque tous les décors de l'Opéra, dont nous avons donné la liste, ceux de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Lyrique, du Théâtre-Français et de la Porte-Saint-Martin.

C'est le maître de la décoration moderne, le premier et le plus universel des décorateurs du XIXe siècle.

THOMAS, artiste peintre. — Il s'est livré depuis 1871, et sous l'influence de M. Victorien Sardou, uniquement aux dessins de costumes pour le théâtre.

La liste des pièces pour lesquelles il a travaillé dans presque tous les théâtres est trop longue pour être transcrite ici en entier. Nous nous bornons à citer les principales et à renvoyer à notre texte pour le jugement que nous portons sur l'œuvre de M. Thomas. Il a dessiné :

Au Théâtre-Français, les costumes de *Ruy-Blas*, d'*OEdipe roi*, du *Roi s'amuse*, des *Rantzau*, du *Mariage de Figaro*.

A l'Odéon, ceux de *la Jeunesse de Louis XIV*, des *Danicheff*, des *Erynnies*, de *Shylock*, etc.

A l'Opéra-Comique, ceux de *Lakmé*, *Manon Lescaut*, *le Roi l'a dit*, *les Noces de Figaro*, *le Barbier de Séville*, *Carmen*, *Jean de Nivelle*, *les Contes d'Hoffmann*, et après l'incendie de 1887 il a refait ceux de toutes les pièces du répertoire : *le Pré-aux-Clercs*, *le Chalet*, *les Dragons de Villars*, *la Dame blanche*, *la Traviata*, *le Domino noir*, *Galathée*, *la Fille du régiment*, etc.

Au théâtre de la Gaîté, *le Roi carotte*, *Jeanne d'Arc*, *Obéron*.

A la Renaissance, *le Petit Duc*, *la Jolie Parfumeuse*.

A l'Ambigu, *les Mères ennemies*, *Fualdès*, *Un Drame au fond de la mer*.

Au Châtelet, *les Pilules du diable*, *la Belle au bois dormant*, *les Sept Châteaux du diable*, *Michel Strogoff*, etc.

A la Porte-Saint-Martin, *Théodora*, *le Crocodile*, *Robert Macaire*, *le Chevalier de Maison-Rouge*, *la Tour de Nesle*, *la Tosca*, *Patrie*, *Cléopâtre*.

A l'Hippodrome, ceux des pantomimes de *Néron*, *Skobeleff*, *Jeanne d'Arc*, etc.

TOURNELLE (Mme), costumière. — Elle fournit les costumes au théâtre des Tuileries[1].

1. *Archives nationales*, O[2] 139.

VALLET, artiste peintre. — Il a fait un certain nombre de dessins de costumes pour l'Odéon : ce sont ceux des *Fils de Jahel*, du *Lion amoureux*, de *Beaucoup de bruit pour rien*, de *Caligula*[1].

Toutes les aquarelles de ces dessins sont entre les mains de M. Porel.

1. Ces derniers ont été remaniés par Bianchini.

WAGNER. — Voir Martin.

DÉCORATEURS VIENNOIS

Nous devons signaler aussi parmi les peintres décorateurs viennois les noms des trois artistes suivants, qui jouissent dans leur pays et à l'étranger d'une grande réputation.

Carlo Brioschi (né en 1826), Hermann Burghart (né en 1834), Jean Kautsky (né en 1827).

Ces trois peintres possédaient au début de leur carrière un atelier commun d'où sortaient d'abord pour les théâtres de Vienne, ensuite pour les principaux théâtres de l'Europe, en particulier pour le Covent-Garden de Londres, des décors tout à fait remarquables. Brioschi était spécialement doué pour le dessin, Burghart s'occupait de la peinture et Kautsky présidait à la partie technique. Les trois artistes se sont séparés il y a environ douze ans, et trois ateliers distincts se sont créés. Brioschi travaille avec son fils (né en 1855). Kautsky a pour associés ses deux fils et un peintre tyrolien, Francesco Angelo Rottonaro (né en 1848). C'est leur atelier qui a fourni tous les décors du *Théâtre de l'Exposition* et du *Schiller-Theatre*, à Chicago.

DÉCORATEURS ANGLAIS

En Angleterre, les principaux décorateurs qui travaillent actuellement pour le Saint-James' theatre et pour le Royal Lyceum theatre sont MM. Walter Hann, P. Hall, Hawen Craven et J. Harker. Les deux premiers ont récemment exécuté les décors de *The Second Mrs. Tanqueray*, et ont obtenu un brillant succès de bon goût et de réalisme. Au Covent-Garden, les décorateurs Caney, Telbin et Perkins méritent aussi qu'on signale leurs œuvres.

A Prague, aussi, nous mentionnerons un peintre décorateur de talent nommé Hinays qui est l'auteur du rideau du théâtre nationale de cette ville : il représente *les Tchèques s'unissant pour élever un temple à la muse nationale.*

II

LES DÉCORATIONS DE L'OPÉRA

AU XIXe SIÈCLE (1809-1891)

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1809	Fernand Cortez.			Degotti.
1810	Les Bayadères.			Isabey.
1811	Les Amazones.	Ménageot.		Isabey.
1814	Alcibiade solitaire.			Isabey.
1815	Zéphyre et Flore.			Ciceri.
1817	Les Danaïdes.			Degotti.
1818	Zirphile et Fleur de Myrte.			Ciceri.
	Proserpine.	Berthélemy.		Ciceri.
	La Servante justifiée.			Degotti.
1819	Tarare.			Ciceri.
1822	Alfred le Grand.	Garnerey.		Ciceri.
	Florestan.	Garnerey.		Ciceri
1823	Cendrillon.			Ciceri.
	Vendôme en Espagne.			Ciceri.
	Lasthénie.	Garnerey.		Ciceri.
1824	Zémire et Azor.	Fragonard.		Ciceri.
	Ipsiboé.	Garnerey.		Ciceri.
1825	Pharamond.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	La Belle au Bois dormant.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	Don Sanche.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
1826	Mars et Vénus.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	Olympia.	Garnerey.		Degotti et Ciceri.
	Le Siège de Corinthe.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
1827	La Somnambule.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	Astolphe et Joconde.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
1828	Le Comte Ory.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	La Muette de Portici.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
1829	Guillaume Tell.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
1830	Le Dieu et la Bayadère.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	François Ier à Chambord.	Hipp. Lecomte.		Ciceri.
	Manon Lescaut.			Ciceri.
1832	Robert le Diable.	Lépaulle.		Ciceri.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1832	La Tentation.	Eugène Lami.	1er acte.	Ed. Bertin et Devoir.
			2e acte.	Eug. Lami et Despléchin.
			3e acte.	Cam. Roqueplan et Despléchin.
			4e acte.	Léon Feuchères, Jules Dieterle et Savelti.
			5e acte.	Ed. Bertin, Paul Delaroche, Devoir, Despléchin, Feuchères, Dieterle et Savelti.
	Nathalie.	Eugène Lami.		Ciceri.
	La Sylphide.	Eugène Lami.		Ciceri.
1833	La Révolte des Femmes.	Duponchel.		Ciceri, Léger, Feuchères, Despléchin.
	Ali-Baba.	Eug. Lami et Cherubini fils.		Ciceri, Philastre et Cambon.
	Gustave III.	Eug. Lami et P. Lormier.	1er acte.	Feuchères, Philastre et Cambon.
			2e acte.	Dieterle, Philastre et Cambon.
			3e acte.	Alfred, Philastre et Cambon.
			4e acte.	Ciceri.
			5e acte.	Feuchères, Philastre et Cambon.
1834	La Tempête.	Clément Boulanger.		Ciceri, Feuchères, Dieterle, Séchan et Despléchin.
	Don Juan.			Ciceri, Feuchères, Despléchin, Léger, Philastre et Cambon.
1835	La Juive.	P. Lormier.	1er, 2e, 4e et 5e actes.	Dieterle, Despléchin, Séchan, Feuchères.
		Duponchel.	3e acte.	Philastre et Cambon.
	L'Ile des Pirates.	Robert-Fleury.	1er et 2e actes.	Despléchin, Séchan, Feuchères, Dieterle.
			3e et 4e actes.	Philastre et Cambon.
	Brezila.	P. Lormier.		Philastre et Cambon.
1836	Esmeralda.	Louis Boulanger.		Philastre et Cambon.
	Le Diable boiteux.	Henri d'Orchevillers.	1er, 2e, 3e et 9e tableaux.	Feuchères, Séchan, Dieterle.
			4e, 5e, 6e, 7e, 8e et 10e tableaux	Philastre et Cambon.
	Les Huguenots.	Paul Delaroche.		Séchan, Feuchères, Dieterle, Despléchin.
	La Fille du Danube.	Henri d'Orchevillers.	1er, 3e et 4e tableaux	Ciceri.
			2e tableau	Dieterle, Feuchères, Despléchin, Séchan.
1837	Stradella.	Henri d'Orchevillers.		Despléchin, Séchan, Feuchères, Dieterle.
	Les Mohicans.	P. Lormier.		Devoir et Duponchel.
	La Chatte métamorphosée en femme.	P. Lormier.		Devoir, Duponchel, Philastre, Cambon.
1838	Benvenuto Cellini.			Philastre et Cambon.
	Guido et Ginevra.	P. Lormier.		Feuchères et Cambon.
1839	Le Lac des Fées.			Philastre et Cambon.
	La Gypsy.	P. Lormier.		Philastre et Cambon.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1839	La Tarentule.			Feuchères, Séchan, Dieterle et Despléchin.
	La Navarilla.			Philastre et Cambon.
	La Vendetta.			Philastre et Cambon.
1840	La Favorite.	P. Lormier.	1er et 3e actes	Philastre et Cambon.
			2e et 4e actes.	Feuchères, Séchan, Dieterle et Despléchin.
	Le Diable amoureux.	P. Lormier.		Philastre et Cambon.
	Le Drapier.			Philastre et Cambon.
1841	Carmagnola.			Ciceri.
	Giselle.	P. Lormier.		Ciceri.
	Le Freyschütz.	P. Lormier.		Philastre et Cambon.
1842	Le Vaisseau-Fantôme.			Philastre et Cambon.
	La Jolie Fille de Gand.			Ciceri, Philastre et Cambon.
	Le Guerillero.			Séchan, Despléchin, Dieterle.
1843	La Péri.	Marilhat et P. Lormier.	1er acte.	Séchan, Dieterle, Despléchin.
			2e acte.	Philastre et Cambon.
1844	Marie Stuart.		1er et 4e actes.	Despléchin, Dieterle, Séchan.
			2e, 3e, 5e actes.	Philastre et Cambon.
	Richard en Palestine.			Dieterle, Séchan, Despléchin, Ciceri.
	Eucharis.			Dieterle, Séchan, Despléchin, Ciceri.
	Le Lazzarone.			Philastre, Cambon, Séchan, Dieterle. Despléchin.
	Lady Henriette.			Ciceri.
1845	Le Diable à quatre.	P. Lormier.		Ciceri, Séchan, Dieterle, Feuchères.
	L'Étoile de Séville.			Philastre, Cambon, Dieterle, Despléchin, Séchan.
1846	Paquita.			Philastre, Cambon, Dieterle, Despléchin, Séchan.
	David.		1er et 3e actes.	Séchan, Dieterle et Despléchin.
			2e acte.	Ciceri.
	L'Ame en peine.		1er acte.	Thierry.
			2e acte.	Ciceri et Rubé.
	Betty.			Ciceri, Rubé, Despléchin, Dieterle, Séchan, Philastre, Cambon.
	Robert Bruce.		1er acte.	Thierry.
			2e acte.	Séchan, Dieterle, Despléchin.
			3e acte.	Philastre et Cambon.
1847	Ozaï.			Ciceri.
	La Fille de Marbre.			Cambon et Thierry.
	Jérusalem.		Le palais du comte de Toulouse.	
			Les jardins du Sérail.	
			La Thébaïde.	
			La Vallée de Josaphat.	

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1847	Jérusalem.		Panorama de Jérusalem.	Séchan, Dieterle et Desplechin.
			Le divan de l'émir.	
			La place de Ramla.	Cambon et Thierry.
1848	Griselidis.	P. Lormier.		Cambon et Thierry.
	Nisida.			Philastre, Cambon et Thierry.
	La Vivandière.	P. Lormier.		Desplechin, Séchan, Dieterle.
1849	Le Prophète.	P. Lormier.		Desplechin, Séchan, Cambon, Thierry.
	Le Violon du diable.	P. Lormier.		Desplechin et Thierry.
	La Fille des fées.			Cambon, Desplechin, Thierry.
1850	Stella.			Cambon et Thierry.
	L'Enfant prodigue.	P. Lormier.	1er acte.	Desplechin.
			2e acte.	Séchan.
			3e acte.	Cambon.
			4e acte.	Thierry.
			5e acte.	Desplechin.
1851	Pâquerette			Desplechin, Cambon, Thierry.
	Zerline.		1er acte.	Nolau et Rubé.
			2e acte.	Séchan.
			3e acte.	Desplechin.
	Les Nations.			Desplechin.
	Vert-Vert.	P. Lormier.		Cambon et Thierry.
1852	Le Juif-Errant.		1er acte. Anvers un jour de kermesse.	Nolau et Rubé.
			2e acte. Place de Thessalonique.	Séchan et Dieterle.
			3e acte. Salle byzantine du Palais des Empereurs à Constantinople	Cambon.
			4e acte. Oratoire de l'impératrice.	Thierry.
			5e acte. Une grève.	Desplechin.
	Orfa.			Cambon et Thierry.
1853	Jovita.			Desplechin, Thierry, Cambon.
	Aelia et Mysis.			Cambon, Thierry, Desplechin.
	La Fronde.		1er acte.	Cambon et Thierry.
			2e et 3e actes.	Desplechin.
			4e acte.	Nolau et Rubé.
			5e acte.	Martin.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1853	Le Maître Chanteur.			Martin.
1855	La Fonti.			Cambon, Thierry, Martin.
1856	La Rose de Florence.			Desplechin.
	Les Elfes.			Desplechin, Nolau, Rubé, Thierry, Martin.
	Le Corsaire.			Desplechin, Cambon, Thierry, Martin.
1857	Le Trouvère.			Desplechin, Cambon, Thierry, Nolau, Rubé.
1858	Sakountala.			Martin, Nolau, Rubé.
1859	Herculanum.	P. Lormier.	1er et 4e actes.	Cambon, Thierry.
			2e et 3e actes.	Desplechin.
	Roméo et Juliette.			Nolau, Rubé, Martin.
1860	Pierre de Médicis.		1er acte.	Nolau, Rubé.
			2e acte.	Martin.
			3e acte.	Desplechin.
			4e acte.	Thierry, Cambon.
	Le Papillon.			Cambon, Thierry, Desplechin, Nolau, Rubé, Martin.
1861	Graziosa.			Cambon et Thierry.
	Le Marché des Innocents.			Cambon et Thierry.
	Tannhauser.		1er tableau.	Cambon et Thierry.
			2e tabl. et 3e acte.	Desplechin.
			2e acte.	Nolau et Rubé.
	L'Étoile de Messine.		1er, 2e et 5e tableaux.	Desplechin.
			3e tableau.	Thierry.
			4e tableau.	Martin.
			6e tableau.	Cambon.
1862	La Reine de Saba.		1er acte.	Desplechin.
			2e acte.	Martin.
			3e acte.	Nolau et Rubé.
			4e acte.	Thierry.
1863	Diavolina.			Cambon et Thierry.
1864	L'Africaine.	P. Lormier.	1er et 2e actes.	Rubé et Chaperon.
			3e et 4e actes.	Cambon et Thierry.
			5e acte.	Desplechin et Lavastre.
	Néméa.			Desplechin et Lavastre.
	Roland à Roncevaux.		1er acte.	Nolau, Rubé, Chaperon
			2e, 3e, 4e actes.	Cambon et Thierry.
	La Maschera.			Cambon, Thierry, Desplechin.
1865	Le Roi d'Yvetot.			Cambon et Thierry.
1866	La Source.		1er, 2e et 4e tableaux.	Desplechin et Lavastre.
			3e tableau.	Rubé, Chaperon.
1867	Don Carlos.		1er acte.	Cambon et Thierry.
			2e acte.	Desplechin et Lavastre.
			3e acte.	Cambon, Thierry.
			4e acte.	Nolau, Rubé, Chaperon.
			5e acte.	Desplechin, Lavastre.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
1868	Hamlet.		1er acte.	Rubé, Chaperon.
			2e acte.	Cambon.
			3e et 4e actes.	Despléchin.
			5e acte.	Rubé et Chaperon.
1869	Faust.	P. Lormier.	1er acte, 1er tabl.	Despléchin et J.-B. Lavastre.
			2e acte, 2e tabl.	Cambon.
			2e acte.	Despléchin, J.-B. Lavastre.
			3e acte.	Cambon.
			4e acte.	Rubé, Chaperon.
			5e acte.	Despléchin et J.-B. Lavastre.
1870	Coppélia.	P. Lormier.	1er et 3e tableaux	Cambon.
			2e tableau.	Despléchin et J.-B. Lavastre.
1873	La Coupe du roi de Thulé.		1er acte.	Rubé, Chaperon.
			2e acte.	J.-B. Lavastre et Despléchin.
			3e acte.	Cambon.
	Gretna-Green.			Rubé, Chaperon.
1874	L'Esclave.		1er et 2e actes.	Daran.
			3e et 4e actes.	Fromont.
1876	Jeanne d'Arc.		1er acte.	Chéret.
			2e acte.	J.-B. Lavastre et Despléchin.
		Frémiet et Lacoste.	3e acte.	Rubé et Chaperon.
			4e acte.	Cambon et Carpezat.
	Sylvia.	Lacoste.	1er et 2e actes.	Chéret.
			3e acte.	Rubé et Chaperon.
1877	Le Roi de Lahore.		1er acte, 1er tabl.	Daran.
			1er a. 2e t. 5e act.	Rubé, Chaperon.
			2e acte.	Chéret.
			3e acte.	J.-B. Lavastre.
			4e acte.	J.-B. Lavastre et Carpezat.
	Le Fandango.	Lacoste.		Daran.
1878	Polyeucte.		1er acte.	Daran.
			1er et 2e tableaux	
			2e acte.	Chéret.
			1er et 2e tableaux	
			3e acte.	Rubé, Chaperon.
			1er et 2e tableaux	
			4e acte.	Lavastre aîné et Carpezat.
		Lacoste.	5e acte.	J.-B. Lavastre.
			1er et 2e tableaux	
1879	Yedda.		1er acte.	Daran.
			2e acte.	J.-B. Lavastre.
		Lacoste.	3e acte.	Lavastre aîné et Carpe at.
1880	Aïda.		1er acte. Salle dans le palais du roi à Memphis.	Daran.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES.	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
	Aïda.		Le temple de Vulcain.	Rubé et Chaperon.
			2e acte. Salle dans l'appartement d'Amnéris.	J.-B. Lavastre.
			Entrée de la ville de Thèbes.	
			3e acte. Les rives du Nil.	Chéret.
			4e acte. Salle du palais.	Lavastre aîné et Carpezat.
		Lacoste.	Le temple de Vulcain et une crypte.	Rubé et Chaperon.
	La Korrigane.	Lacoste et Camille Bernier.	1er acte. Place de village en Bretagne.	J.-B. Lavastre.
			2e acte. La lande des Korriganes.	Rubé et Chaperon.
1881	Le Tribut de Zamora.		1er et 4e actes.	Rubé et Chaperon.
		Lacoste.	2e acte.	J.-B. Lavastre.
			3e acte.	J.-B. Lavastre et Carpezat.
1882	Namouna.		1er acte.	Rubé, Chaperon.
			2e acte.	J.-B. Lavastre.
1883	La Farandole.		1er acte.	Rubé, Chaperon.
			2e et 3e actes.	J.-B. Lavastre.
1884	Sapho.		1er acte.	Rubé, Chaperon.
			2e et 4e actes.	J.-B. Lavastre.
			3e acte.	Carpezat.
1885	Tabarin.		1er acte.	J.-B. Lavastre.
		Lacoste.	2e acte.	Rubé, Chaperon, Jambon.
	Sigurd.	Lacoste.	1er et 4e actes.	Rubé, Chaperon, Jambon.
			2e acte.	J.-B. Lavastre.
		Bianchini.	3e acte.	Carpezat.
1885	Le Cid.		1er acte.	Carpezat.
			2e acte.	Robecchi et Amable.
			3e acte.	Rubé, Chaperon et Jambon.
		Comte Lepic.	4e acte.	J.-B. Lavastre.
1886	Les Deux Pigeons.		1er acte.	Rubé et Chaperon.
		Bianchini.	2e acte.	J.-B. Lavastre.
	Patrie.		1er et 5e actes. 2e tableau	Poisson.
			2e acte. 1er tableau	Robecchi et Amable.
			3e acte.	Rubé, Chaperon et Jambon.

ANNÉES	TITRES DES OPÉRAS	NOMS DES DESSINATEURS DE COSTUMES	DÉTAIL DE LA DÉCORATION	NOMS DES DÉCORATEURS
	Patrie.	Bianchini.	4e acte.	
1888	Roméo et Juliette.		1er acte.	Poisson.
		Bianchini.	2e et 5e actes.	Rubé, Chaperon et Jambon.
			3e acte.	Carpezat.
1889	La Tempête.	Bianchini.	4e acte.	J.-B. Lavastre.
		Bianchini.		J.-B. Lavastre et Carpezat.
1890	Ascanio.		1er, 2e, 4e, 5e et 7e tableaux	J.-B. Lavastre et Carpezat.
	Zaïre.	Bianchini.	3e et 6e tableaux	Rubé, Chaperon et Jambon.
			1er acte.	J.-B. Lavastre et Carpezat.
			2e acte.	Amable et Gardy.
	Le Rêve.	Bianchini.		J.-B. Lavastre et Carpezat.
1891	Lohengrin.		1er et 3e actes.	J.-B. Lavastre et Carpezat.
		Bianchini.	2e acte.	Amable et Gardy.

III

COMPTES

DES FOURNITURES D'ACCESSOIRES A L'OPÉRA ET AU THÉATRE-FRANÇAIS

(EXTRAITS DES REGISTRES DE LA MAISON HALLÉ)

Depuis le milieu du XVIIIe siècle, c'est la maison Hallé qui, de père en fils, fournit à l'Opéra, au Théâtre-Français et à tous les autres théâtres parisiens les accessoires de cartonnage artistique. Depuis que dans la mise en scène s'est opérée la transformation que nous avons signalée dans le cours de cet ouvrage et qui a surtout consisté à substituer à la décoration factice des intérieurs une décoration plus réelle, mais aussi plus artistique, la production de la maison Hallé a considérablement diminué, et les efforts comme les frais nécessaires à l'entretien d'une semblable industrie ne sont plus compensés par l'abondance et la continuité des commandes Lampes, garnitures de cheminée, vaisselle, batterie de cuisine, armes, tous ces accessoires de la mise en scène sont aujourd'hui des objets véritables, souvent des objets d'art d'une grande valeur.

Au XVIIIe siècle, au contraire, tout se faisait en carton, et l'on peut juger de la multiplicité des produits sortant de la maison Hallé par le libellé même de son enseigne, que nous transcrivons ici :

« Hallé, dit Mercier, peintre et modeleur, successeur du sieur Bignon, marchand fabriquant de casques et de masques des Menus Plaisirs du Roi, de l'Opéra et des autres spectacles, tient toutes sortes de casques grecs, romains et dans tous les genres et autres accessoires pour le théâtre : comme cabochons de toute forme et de toute grandeur, pour faire des coiffures; frontons de diables pour furies, mascarons de lyon, épauletes, caducées, marotes, carquois d'Amour et de sauvages, flambeaux d'Amour et de Furies; serpens de toute grosseur, têtes d'animaux en tout genre pour les pantomimes, et tout ce qui peut servir aux spectacles. De plus entreprend le décor en carton pour le théâtre, appartemens et boudoirs : comme figures, chapiteaux, corniches, cariatides et autres. L'on trouve aussi dans son magasin toutes sortes de masques fins et vernis de la première qualité, tant doublés en soie qu'en batiste, pour les bals, toutes sortes de masques pour le théâtre, pour les chymistes et pour poudrer d'un nouveau goût, ainsi que des masques communs à différents prix. »

Nous devons d'ailleurs à l'obligeance de M. Ch. Hallé la communication des livres de vente de sa maison pendant la Révolution et l'Empire, d'où nous extrayons le détail de certaines fournitures intéressantes.

FOURNITURES D'ACCESSOIRES FAITES AU THÉATRE-FRANÇAIS POUR LA REPRISE D'« ATHALIE » EN 1806.

17 cabochons en forme de globe pour les prêtres à 2 fr.	34 fr.
1 lyre en bois, avoir remis un pied et les cordes, l'avoir redoré et recoupé.	6
1 moyen cornet en carton, l'avoir racomodé, le carton, l'avoir reblanchi et doré	4
3 trompettes en bois, avoir remis des embouchures, doré en plein et recoupée, à 2 fr.	6
2 très grand trompette romain, avoir remis un traver, avoir réparé le carton et doré en plein, à 9 fr.	18
3 harppes, avoir remis des cordes et les avoir doré et recoupé.	15
2 flûtes, 1 flûte douce, 1 flûte de son, 2 haubois, 1 voix humaine, 3 clarinettes, le tout avoir restoré et fourny les pièces qu'il manquait, les avoir peint et enjolivé et vernis, les uns dans les autres à 2 fr.	20
	103 fr.

FOURNITURE DES ACCESSOIRES EN CARTON POUR L'OPÉRA DE « CASTOR ET POLLUX » EN AOUT 1806.

12 cabochons rond ordinaire.	9 fr.	»
Fourny pour le complaiment des 8 colliers 190 perles en bois peint et vernis.	14	25
50 perles en bois argenté.	5	»
Couleur pour les nègres.	20	»
1 serpent de la première grosseur de 2 aunes et demie.	7	»
12 serpents de la deuxième grosseur de 1 aune et demie.	48	»
24 serpents de la troisième grosseur de 1 aune et demie.	84	»
12 serpents de la quatrième grosseur de 1 aune et demie.	36	»
12 serpents de la cinquième grosseur de 1 aune et demie.	36	»
2 casque grecque bronzé jaune avec leurs oreillons.	42	»
2 casque grecque bronzé assié avec leurs oreillons.	54	»
1 casque d'Achille doré d'or blanc pour M. Léné.	48	»
22 masque de furry en carton doublé en toille.	66	»
1 grande coupe en carton bronzé en cuivre rouge jetant des serpents et des herbes empoisonné.	18	»
Couleur pour les fury pour trois fois.	9	»
12 masque en carton doublé en toille pour la danse.	36	»
1 masque de fury pour M. Baupré.	3	»
100 perles en bois peint et vernis.	7	50

FOURNITURE DES ACCESSOIRES FAITE A L'ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE POUR LA REPRÉSENTATION DE « FERNAND CORTEZ », EN SEPTEMBRE 1809.

1 carquoi en carton doré d'or bruni	21 fr.
1 casque en carton peint et bronzé	12
2 arques tartar en bois peint	10
Couleur pour les nègres	10
1 rataux en bois peint	4
13 grands cabochons en carton	13
41 casques en carton peint en noir et bronzé	246
18 lences en bois peint	45
18 épées mexicains en bois peint	63
4 casques de comparses espagnols	24
27 casques mexicains pour comparses, peints et dorés	162
36 boucliers mexicains pour comparses, or et argent peints et vernis	324
18 carquois pour comparses en carton, peints et vernis	108
12 carquois idem pour la danse	72
72 flèches factices	18
9 casques assié polie pour les premiers rôles	90
16 casques en fer polie pour la danse	112
10 casques pour la cavalerie	70
30 casques pour les cœurs	210
4 étendards mexicains suivant le dessin, doré en plein et recoupé	120
1 baguette de magicien	8

MENTION DES FOURNITURES DIVERSES FAITES A DES ACTEURS ET DES ACTRICES

22 mai 1806, à M. Batiste des Fransais :

Pour avoir réparé le carton d'un casque romain à double plume, l'avoir argenté et doré d'or bruni et fourny une coiffe neuve . . . . 24 fr. »

24 mai 1806, à M. Franconny :

Vendu un diadème de Charlemagne avec sa coiffe en soie	18	»
1 boulle surmontée d'une croix	6	»
1 aigle raccommodé et argenté et recoupé	8	»

21 août 1806, à Mlle Raucourt :

Vendu 8 masques de nègre doublé en toille	24	»
4 masques blancs servant dans *le Festin de Pierre*	12	»
2 pipes turques	6	»

1er novembre 1806, à M. Beaupré :

Vendu 1 paire de cornes de satire	1	50

30 janvier 1807, à Mlle Georges :

Réparé un arc et un carquois. 24 »

Mars 1807, à Mlle Raucourt :

1 dindon en carton. . . . . 9 »
1 poularde, idem. . . . . 4 »
6 biscuits en carton. . . . . 4 fr. 10
5 grosses poires, idem . . . . 5 »

Mai 1807, à MM. Franconny :

7 carquois de sauvage. . . . . 21 »
6 trompettes en carton doré. 24 »
1 arc d'Amour et 1 quarquoi. 3 »
1 casque de rôle grec doré d'or bruni avec sa criniaire. . . . . . . 54 »
1 tête de tigre en carton. . . . . 12 »
1 casque romain pour Mars. . . . . 24 »
Avoir repeint 3 assiettes, 3 fromages à la crème, une grappe de raisin et un biscuit. . . . . 2 »

IV

LE NOUVEL OPÉRA-COMIQUE

On sait dans quelles circonstances le gouvernement, après avoir d'abord accepté en principe le projet de reconstruction de l'Opéra-Comique qui lui avait été soumis par MM. Duvert et Charpentier, a décidé de procéder par voie de concours et de faire appel à tous les architectes français. C'est au moment où se termine l'impression de ce volume que la commission chargée de l'examen des différents projets déposés a rendu son jugement. Nous ne pouvons, par suite, parler qu'en toute hâte du projet de M. Louis Bernier auquel a été attribué le prix, et faire voir succinctement quelles sont les innovations apportées par l'éminent architecte dans les plans du nouvel édifice qu'il est chargé de réédifier.

Ces innovations consistent surtout dans l'importance donnée aux issues, aux dégagements et aux communications. Le théâtre aura trois entrées principales : une sur la place Boïeldieu, une sur chacune des faces latérales, rue Marivaux et rue Favart. Les cinq portes de la façade principale donnent immédiatement accès dans un large vestibule au fond duquel se trouve un escalier droit qui mène aux fauteuils d'orchestre. Au niveau de l'orchestre, deux escaliers spacieux, placés l'un à droite, l'autre à gauche, conduisent au premier étage, chaque entrée latérale donne également accès dans un vestibule que desservent deux grands escaliers qui se font vis-à-vis et qui conduisent à tous les étages du théâtre. Ces vestibules latéraux communiquent avec le vestibule central par deux galeries qui passent sous l'orchestre et qui s'ouvrent à droite et à gauche de l'escalier droit qui aboutit du grand vestibule à l'orchestre.

Ces galeries, ces dégagements, ces couloirs, ces vestibules, sont conçus avec une luxueuse ampleur, qui donne au projet de M. Bernier sa véritable originalité. Quel que puisse être le détail de la décoration et de l'aménagement extérieur et intérieur du bâtiment, le nouvel Opéra-Comique aura au moins l'avantage de permettre par sa disposition l'évacuation instantanée de la salle, sans que jamais la foule des spectateurs même affolés puisse obstruer les issues.

V

L'OPÉRA TCHÈQUE DE PRAGUE

Nous aurions voulu aussi pouvoir dire quelques mots de l'Opéra tchèque de Prague dont la construction récente résume toute la synthèse des progrès accomplis depuis un siècle en matière d'architecture, principalement au point de vue des dégagements, du confort des spectateurs, de l'organisation de la machinerie, des services d'incendie et de l'établissement des appareils hygiéniques. Mais les documents relatifs à ce théâtre font complètement défaut, et à l'heure qu'il est aucun dépôt public de Paris n'en possède encore. M. Bernier lui-même, l'architecte du nouvel Opéra-Comique, pour se mettre au courant des réformes réalisées à Prague, est obligé au moment même où nous écrivons de faire le voyage. Nous renvoyons d'ailleurs au seul ouvrage en langue tchèque qui ait été publié sur ce théâtre et qui est intitulé : *Pruvodce po narodnim di vadle V Praze*, par Fr. Ad. Subert.

VI

LES DÉCORATEURS DES PIÈCES DE WAGNER

Au moment de terminer l'impression de ce volume, nous recevons de M. Lautenschläger, directeur de la machinerie du Théâtre Royal de Munich, les noms des principaux peintres décorateurs des opéras de Wagner. Nous remercions vivement M. Lautenschläger de son obligeance, et nous transcrivons ici ses renseignements, que nous jugeons intéressants pour nos lecteurs : A Munich, les décorations de *Lohengrin*, des *Niebelungen*, de *Tannhauser*, sont l'œuvre de Théodore Urvasi, de Hollander et d'Asrael. A Bayreuth, les décors des pièces de Wagner ont été presque exclusivement exécutés par les frères Bruckner, qui ont été surtout bien inspirés pour les opéras de *Parsifal*, de *Tristan et Yseult* et du *Tannhauser*.

CONCLUSION

En terminant l'histoire de la mise en scène, on peut conclure que la décoration théâtrale est arrivée en France à son apogée, qu'elle est une des branches de l'art les plus vivaces, et que le monde entier est tributaire des décorateurs parisiens. Aussi demandons-nous aux artistes et aux directeurs à persister dans la voie tracée.

Les machinistes devront également suivre les principes qui ont fait leur succès durant ces dernières années et chercher sans cesse le perfectionnement de la mise en scène par l'application au théâtre des nouvelles découvertes de la science et de l'industrie.

Nous avons vu depuis une trentaine d'années les plus grands peintres de l'École française fournir des indications ou même dessiner des costumes pour les pièces les plus célèbres. Il ne faut cependant pas oublier que les théâtres subventionnés ne peuvent avoir recours sans cesse aux sommités de l'art; il est nécessaire qu'ils aient un dessinateur de costumes attitré, et le jury a eu le regret de constater que l'artiste qui, dans cette branche de l'art, a conquis le premier rang, M. Thomas, n'appartient à aucun des établissements relevant de l'État. M. Duquesnel, l'habile directeur, dont nous apprécions si vivement les qualités, avait su se l'attacher pour les différentes pièces qu'il a montées à la Porte-Saint-Martin. Depuis, M. Duquesnel est rentré dans la vie privée, et M. Thomas est demeuré libre de tout engagement; aussi espérons-nous que les dessins de costumes aussi bien au Théâtre-Français qu'à l'Opéra seront confiés à ses soins.

Si, au point de vue littéraire, il nous est permis de formuler un désir, souhaitons que sur la scène française apparaisse un jour un de

ces grands drames épiques qui font honneur à une époque, et qui transmettrait à travers les âges l'épopée sublime qu'a enfantée la France de 1792 à 1815, épopée qui laisse loin derrière elle les exploits chantés par les poètes de l'antiquité.

Dans les procédés artistiques ou scientifiques au moyen desquels on traduit sur la scène l'idée de l'auteur, la France a toujours conservé la supériorité sur les autres pays. Chaque fois qu'une innovation s'est produite, chaque fois qu'un progrès s'est réalisé, nos artistes ont su s'en emparer, et, dans l'application qu'ils ont faite des procédés nouveaux, ils ont apporté des perfectionnements que n'avaient pas prévus les inventeurs eux-mêmes. Au moment où nous écrivons, les théâtres du monde entier représentent les pièces françaises à la mode française et suivent les errements de notre pays; presque partout notre influence et nos idées dominent.

C'est sur cette dernière idée, réconfortante pour un patriote, que nous terminons le Rapport des Théâtres de l'Exposition de 1889.

TABLE BIBLIOGRAPHIQUE

C

D

G

H

LUCE (Siméon). Duguesclin et son époque. Paris, 1876, p. 9.
LUTZELBERGER (J.). Hans Sachs, sein Leben, seine Gedichte. Nuremberg, 1876, p. 275.
LUYNES (Mémoires du duc de), p. 380, 427, 428.
LUZEL (E.-M.). Sainte Tryphine et le roi Arthur. Quimperlé, 1863, p. 4, 76.

M

MAGEN (Ad.). La troupe de Molière à Agen. Bordeaux, 1877, p. 342.
MAGNIN. Le théâtre français au moyen âge, publié dans le *Journal des Savants*, p. 13.
MAGNIN (Ch.). Histoire des marionnettes au théâtre, p. 17, 53, 345.
MAHELOT. Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues dans ce présent livre (manuscrit), 1673, p. 188, 190, 191, 383.
MALHERBE. OEuvres complètes, p. 238.
MALONE (Edmond). The plays and poems of W. Shakespeare. Londres, 1821, p. 268.
MALONE (Edmond). Historical account of the rise and progress of the english stage and of the economy and usages of the ancient theatres in England. 1800, p. 179, 268, 269, 270, 271.
MANTZ (Paul). Boucher, sa vie et son œuvre, p. 479.
MARIETTE. Abecedario, p. 238, 491.
MARIONNEAU. Victor Louis, architecte, sa vie, ses travaux et sa correspondance. Paris, 1881, p. 454.
MARIONNEAU. Les salons bordelais au XVIII[e] siècle. Bordeaux, 1884, p. 488, 492.
MARMONTEL. Mémoires de Marmontel, p. 468.
MAROLLES (Abbé de). Mémoires. Amsterdam, 1755, p. 213, 220, 223, 238.
MARTÈNE (Dom). De antiquis Ecclesiæ ritibus, p. 5.
MAUGRAS (G.). Les demoiselles de Verrières. Paris, 1870, p. 426.
MAUGRAS (G.). Le duc de Lauzun et la cour intime de Louis XV. Paris, 1893, p. 431, 448.
Mémoires de l'Académie de Dijon, p. 45, 47, 62.
Mémoires de l'Académie royale de Savoie, p. 311, 318.
Mémoires de l'Académie de Sainte-Croix d'Orléans, p. 16.
Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, p. 44, 47, 52, 88, 300, 301, 302, 303, 309, 312, 314, 316, 319, 321, 322, 323.
Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, p. 13.
Mémoires de la Société d'Agriculture et des Sciences de l'Aube, p. 65, 305, 307, 319, 320.
Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest, p. 45, 318.
Mémoires de la Société d'Archéologie de Genève. Genève, 1841, p. 24.
Mémoires de la Société Archéologique de Touraine, p. 63.
Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris p. 160, 214, 240.
Mémoires de la Société Historique du Cher, p. 57, 177
Mémoires de la Société Savoisienne, p. 311, 312, 313, 322.
Mémorial des Archives de Peyrusse. Carcassonne, 1869, p. 525.
MÉNESTRIER (le Père). Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. Paris, 1682, p. 213, 223, 237.
MERCIER DE COMPIÈGNE. L'éloge du sein des femmes, p. 46.
Mercure de France, p. 211, 238, 345, 374, 395, 420, 446, 476, 477, 490, 493, 495, 498.
MÉTRA. Correspondance secrète, politique et littéraire, p. 451.
MEYER (J.). Fragments sur Paris. Hambourg, 1798, p. 506.
MÉZIÈRES (A.). Prédécesseurs et contemporains de Shakespeare. Paris, 1863, p. 272.
MICHEL (Francisque) et MONMERQUÉ. Le théâtre français au moyen âge, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi. Paris, 1839, p. 13.
MIEL. Galerie française, p. 307.
MIOT DE MELITO. Mémoires, p. 525.
MOLAND (Louis). Molière et la Comédie Italienne. Paris, 1867, p. 260.
MOLIÈRE. Édition des Grands Écrivains, p. 342, 343, 348, 356, 358, 384, 394.
MONE. Schauspiele des Mittelalters. Manheim, 1852, p. 30, 36, 42.
MONFALCON (J.-B.). Histoire de la ville de Lyon depuis son origine jusqu'en 1846. Lyon et Paris, 1847-1852, p. 26, 151.
MONMERQUÉ. Voir MICHEL (Francisque).
MONSTRELET. Chroniques de Monstrelet, p. 100, 101.

Montaiglon (A. de). Henri de Gissey, dessinateur ordinaire des plaisirs et ballets du Roi. Paris, 1854, p. 400.
Montfaucon (Bernard de). Les monuments de la monarchie française. Paris, 1733, p. 109.
Montpensier (Mlle de). Mémoires, p. 214, 228.
Monval (Georges). Lettres inédites d'Adrienne Lecouvreur. Paris, 1892, p. 424.
Monval (Georges). Le laquais de Molière. Paris, 1887, p. 380.
Monval et Guillaumot. Les costumes de la Comédie-Française, p. 396, 398, 463, 465, 466.
Morel-Fatio. Article sur Calderon, extrait de la *Revue critique*, 1881, p. 291, 292.
Moreni. De ingressu summi pontificis Leonis X florentiani descriptio. Florence, 1793, p. 245.
Morgan (Lady). Mémoires et souvenirs. Paris, 1818, p. 533.
Morice (dom). Mémoires pour servir de preuves à l'histoire de Bretagne. Paris, 1744, p. 16, 35.
Morice (E.). Histoire de la mise en scène des Mystères. Paris, 1836, p. 14, 19, 20, 27, 28, 30, 40, 53, 58, 76.
Moynet (J.). L'envers du théâtre, p. 477, 495, 591.
Müntz (E.). Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, 1881, p. 252.
Müntz (E.). La Renaissance des arts en Italie. Paris, 1891, p. 246, 252.
Musée Britannique, Manuscrits, p. 45.

N

Nagler. Neues allgemeines Kunstler Lexicon. p. 488, 489, 490, 491, 493, 494, 495, 496, 616, 619, 620, 625.
Nitschmann (Henri). Geschichte der Polnischen Literatur. Leipzig, p. 294.
Norden et Van den Keers. Plan de Londres, 1593, p. 268.
Norris (Edwin). The ancient cornish drama Oxford, 1859, p. 262.
Notice de tableaux, dessins, estampes, dont la vente aura lieu après le décès de M. Berthélemy, le 8 avril 1811, p. 616.
Notice sur le théâtre historique. Paris, 1887, p. 563.
Nuitter. Le nouvel Opéra. Paris, 1875, p. 364, 448, 451, 454.
Nuitter et Guillaumot. Les costumes de l'Opéra, p. 403.
Nuitter et Thoinan. Les origines de l'Opéra français. Paris, 1886, p. 193, 232, 366, 370.

O

Omeroda. History of Cheshire, p. 264.
Ouin-Lacroix. Histoire des anciennes corporations de Rouen. Rouen, 1850, p. 24.
Oven. Das erste Theater der Stadt Frankfurt am Mein. 1872, p. 274, 276.

P

Palladio (André). Les bâtiments et les dessins d'André Palladio recueillis et illustrés par Octavo Bertolti Scamozzi, en italien et en français. Vicence, 1776-1783, p. 248.
Parfaît (les frères). Histoire de l'Académie royale de Musique depuis son établissement (manuscrit), p. 390, 476, 488, 495.
Parfait (les frères). Histoire du Théâtre-Français. Paris, 1745-1749, p. 28, 101, 108, 124, 150, 366, 420.
Pâris (Gaston). Rapport sur le concours des antiquités de la France, publié dans la Bibliothèque de l'École des Chartes, p. 5, 6.
Pâris (Louis). Le théâtre à Reims depuis les Romains jusqu'à nos jours. Reims, p. 19.
Paris (Mathews). Historia major, 1640, p. 263.
Pâris (Paulin). La mise en scène des Mystères. Paris, 1850, p. 20.
Pâris (Paulin). Cours de littérature du Moyen Age au Collège de France. 1877, p. 28, 36.
Parrocel (Etienne). Monographie des Parrocel. Marseille, 1861, p. 495.
Pasquier. Mémoires du chancelier Pasquier. Paris, 1893, p. 461.
Patte. Essai sur l'architecture théâtrale. Paris, 1782, p. 444.
Payne Collier (J.). The history of english dramatic poetry to the time of Shakespeare and annals of the stage to the Restoration. Londres, 1831, p. 268.
Pelegrin (Jehan). Traité de perspective. Toul, 1501, p. 62, 320.
Pellicer. Tratado historico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en Espãna. Madrid, 1804. p. 288, 289.
Pellisson. Histoire de l'Académie française. Paris, 1729, p. 180.
Peltier. Paris, 1796, p. 506.

Q

R

S

T

U

V

W

Z

TABLE DES GRAVURES

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES ET DES PIÈCES CITÉS

TABLE DES CHAPITRES

PREMIÈRE PARTIE

LE MOYEN AGE

LIVRE PREMIER

LES MYSTÈRES DIALOGUÉS

LIVRE DEUXIÈME

LES MYSTÈRES MIMÉS

PIÈCE JUSTIFICATIVE

DEUXIÈME PARTIE

LA RENAISSANCE

LIVRE PREMIER

LE THÉATRE ET SES CONDITIONS MATÉRIELLES D'EXISTENCE AU XVIe SIÈCLE

LIVRE DEUXIÈME

LE THÉATRE LYRIQUE

PIÈCE JUSTIFICATIVE

LIVRE TROISIÈME

LE THÉATRE A L'ÉTRANGER AU XVIe ET AU XVIIe SIÈCLE

PIÈCE JUSTIFICATIVE

TROISIÈME PARTIE

LES TEMPS MODERNES

LIVRE PREMIER

LE THÉATRE AU XVIIe SIÈCLE

LIVRE DEUXIÈME

LE THÉATRE AU XVIIIe SIÈCLE

PIÈCES JUSTIFICATIVES

LIVRE TROISIÈME

LE THÉATRE CONTEMPORAIN

PIÈCES JUSTIFICATIVES

TABLES

ACHEVÉ D'IMPRIMER

PAR A. LAHURE

le quinze septembre mil huit cent quatre-vingt-treize

POUR M. GERMAIN BAPST

